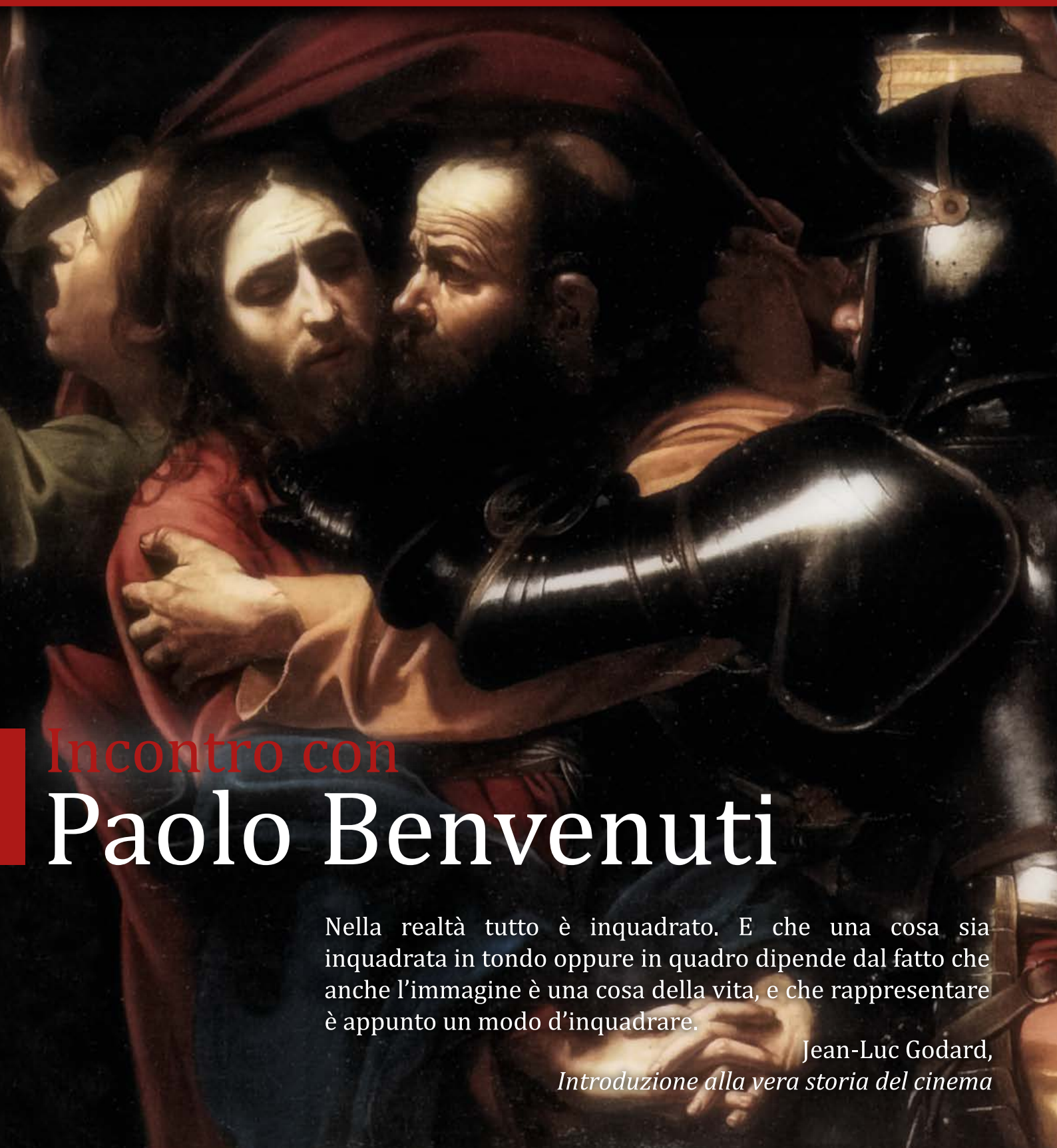




Arabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n.3



Incontro con Paolo Benvenuti

Nella realtà tutto è inquadrato. E che una cosa sia inquadrata in tondo oppure in quadro dipende dal fatto che anche l'immagine è una cosa della vita, e che rappresentare è appunto un modo d'inquadrare.

Jean-Luc Godard,
Introduzione alla vera storia del cinema



www.arabeschi.it
n. 3, gennaio-giugno 2014

COMITATO SCIENTIFICO

Marco Belpoliti (Università di Bergamo)

Lina Bolzoni (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Monica Centanni (Università IUAV di Venezia)

Michele Cometa (Università di Palermo)

Elena Dagrada (Università di Milano)

Massimo Fusillo (Università dell'Aquila)

Fernando Gioviale (Università di Catania)

Martin McLaughlin (University of Oxford)

Bonnie Marranca (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York)

Marina Paino (Università di Catania)

Luca Somigli (University of Toronto)

Valentina Valentini (Università "La Sapienza" di Roma)

COMITATO DI REDAZIONE

Freie Universität Berlin

Cristina Savettieri

Università di Catania

Salvo Arcidiacono, Giulio Barbagallo, Giovanna Caggegi, Mariagiovanna Italia, Corinne Pontillo, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Simona Scattina, Gaetano Tribulato, Sergio Vitale,

Luca Zarbano

University of Leeds

Federica Pich

Seconda Università di Napoli

Elena Porciani

Università di Parma

Cristina Casero, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Giulio Iacoli

Scuola Normale Superiore di Pisa

Fabrizio Bondi, Giovanna Rizzarelli, Andrea Torre

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Giuseppe Lupo

DIREZIONE

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

RESPONSABILI DELLE RECENSIONI

Roberta Gandolfi, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

PROGETTO GRAFICO

Fabio Buda

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | **Paolo Benvenuti**

Profilo 5

Videointervista a Paolo Benvenuti
a cura di Michele Guerra 7

Virgilio Fantuzzi
Paolo Benvenuti: un'anima dietro le sbarre 28

Michele Guerra
Il cinema di Paolo Benvenuti: discorso sul metodo 38

ET ET | **testi contaminati**

Come una magarià. Il teatro di Vincenzo Pirrotta
a cura di Stefania Rimini 46

Alberto Giovanni Biuso
Volti della memoria. Corpi e luce nell'opera di Dario Marzola 47

Tatiana Korneeva
'An old fairy tale told anew': Victorian Fairy Pantomime 57

Irina Marchesini
Russkij kovčeg. Rappresentare la 'totalità' sovietica nell'arte contemporanea russa 72

IN FORMA DI | **generi e forme**

Dal Dottor Oss alla Stafi, passando per l'Orlando furioso. Intervista a Grazia Nidasio
a cura di Giorgio Bacci 84

Sarah Bonciarelli, Anne Reverseau, Carmen Van den Bergh
La ricerca in vetrina: riflessioni su un'esposizione 89

Francesca Dosi
L'incontro inatteso. Percorsi balzachiani nel cinema di Jacques Rivette 97

Zoom | obiettivo sul presente

Elena Porciani

La vita di Adele e gli occhi di Emma 110

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

Santo Alligo, *Pittori di carta* 115
(Giorgio Bacci)

Gabriele Basilico, *Leggere le fotografie. In dodici lezioni* 118
(Corinne Pontillo)

Pier Paolo Pasolini, *La nebbiosa* 120
(Maria Rizzarelli)

Federica G. Pedriali (ed.), *Gadda Goes to War: An Original Drama by
Fabrizio Gifuni* 122
(Cristina Savettieri)

ANAGOOR, *L.I. / Lingua Imperii* 125
(Lisa Gasparotto)

Robert Carsen, *Elektra* 128
(Cristina Grazioli)

Alvis Hermanis, *Jenûfa* 131
(Giuseppe Montemagno)

Emma Dante, *Le sorelle Macaluso* 134
(Stefania Rimini)

Ferdinando Bruni, Francesco Frongia, *Alice Underground* 138
(Simona Scattina)

Romeo Castellucci, *The four seasons restaurant* 141
(Biagio Scuderi)

Katie Mitchell, *Reise durch die Nacht* 144
(Antonia Stichnoth)

GALLERIA 147

*Testi da leggere, testi da guardare: i discorsi della letteratura attraverso le
immagini negli anni Trenta*

a cura di Sarah Bonciarelli, Anne Reverseau, Carmen Van den Bergh

Paolo Benvenuti. Profilo

di Michele Guerra



Paolo Benvenuti (Pisa, 1946) ha una formazione pittorica e si avvicina al cinema nella seconda metà degli anni Sessanta attraverso la frequentazione di seminari dedicati al cinema d'avanguardia, all'underground e a Roberto Rossellini. Nei primi anni Settanta segue sui loro set prima Rossellini e poi Jean-Marie Straub, i quali, in modo diverso, segneranno la sua rigorosa e coerente concezione di cinema. Sempre in quel giro di anni Benvenuti comincia a girare i pri-

mi documentari, tra cui *Del Monte pisano* (1971) e *Medea, un Maggio di Pietro Frediani* (1972), che rimangono testimonianze importanti di un recupero della cultura contadina come depositaria di moduli recitativi e narrativi che influenzeranno molti dei suoi lavori a venire. Nel 1974 è la volta del lungometraggio *Frammento di cronaca volgare*, incentrato sull'assedio di Pisa da parte dei fiorentini dal 1494 al 1509. Benvenuti comincia qui il suo lavoro sulle fonti documentarie che costituiscono la base di partenza della gran parte dei suoi film, ma *Frammento di cronaca volgare* risente eccessivamente del magistero straubiano e Benvenuti attraverserà un momento di crisi che si risolverà qualche anno dopo con il notevole corto *Il cartapestaio*, nel quale il regista si emancipa dai suoi modelli e chiarifica la sua idea di cinema.

Dopo altre prove documentarie, nel 1988, alla Settimana della Critica della Mostra del cinema di Venezia, Benvenuti presenta il lungometraggio *Il bacio di Giuda*, film dall'andamento ieratico e solenne che trae spunto dal libro di Mario Brelich *L'opera del tradimento*, nel quale viene riconsiderata sotto altra luce la figura di Giuda Iscariota. Il film scatenerà enormi polemiche che ne renderanno difficile la distribuzione. Quattro anni dopo è la volta di *Confortorio*, che racconta di come i padri dell'Arciconfraternita di San Giovanni Decollato tentarono di convertire due ebrei condannati a morte per furto con scasso. Il film, caratterizzato da scelte cromatiche e luministiche che rendono alla perfezione il senso del tormento, vincerà il Premio della Giuria dei Giovani al Festival di Locarno e il Gran Premio della Giuria al Festival di Montpellier. Nel 1996 esce *Tiburzi*, elegia dedicata alla mitica figura dell'omonimo bandito maremmano, mentre nel 2000 *Gostanza da Libbiano* – messa in scena degli atti processuali relativi al processo per stregoneria di Monna Gostanza – vince il Gran Premio della Giuria al Festival di Locarno. Nel 2003 porta in concorso alla Mostra di Venezia *Segreti di Stato*, che getta nuova luce sui fatti relativi alla strage di Portella della Ginestra e dà forma filmica a parte delle meticolose ricerche compiute da Danilo Dolci intorno a quella vicenda. Il film è una sorta di impegno preso da Benvenuti nei confronti di Dolci stesso, cui è dedicato. A Venezia Benvenuti tornerà nel 2008 con *Puccini e la fanciulla*, evento speciale fuori concorso. Il film, privo di dialoghi



e tutto giocato su sperimentazioni contrappuntistiche di musica e rumori, ripresenta la tragica storia di Doria Manfredi, la servetta di casa Puccini morta in circostanze misteriose. Anni di ricerche hanno portato Benvenuti e i suoi collaboratori a compiere scoperte straordinarie che hanno cambiato anche la storia biografica di Giacomo Puccini. Attualmente, Paolo Benvenuti sta lavorando ad un progetto sul Caravaggio.



Videointervista a Paolo Benvenuti

a cura di Michele Guerra

Il 10 gennaio 2014 la redazione di Arabeschi ha incontrato a Pisa Paolo Benvenuti, che ha ripercorso con passione e lucidità la sua carriera di regista dagli esordi fino al progetto ancora inedito dedicato a Caravaggio. Il rigore documentario, la qualità 'etica' delle immagini, la sapienza delle inquadrature rappresentano i tratti peculiari del suo cinema, che resta un caso 'unico' nel panorama contemporaneo.

Video

Riprese audio e video: Livia Giunti

Montaggio: Salvo Arcidiacono, Gaetano Tribulato, Luca Zarbano.

Si riporta di seguito la trascrizione integrale dell'intervista. Si ringrazia Livia Giunti per l'ospitalità e l'assistenza.

D – Il tuo incontro con il cinema si perfeziona attraverso il rapporto con due registi tra loro diversi come Roberto Rossellini e Jean-Marie Straub. Puoi dirci qual è stato il tuo percorso, cosa ti hanno dato l'uno e l'altro e perché hai sentito che erano quelli i modelli da seguire?

R – La mia storia cinematografica non comincia con Rossellini e Straub ma comincia, praticamente, da quando sono nato, perché in casa mia mio padre faceva il documentarista: il puzzo della pellicola io in casa l'ho sempre sentito. Non solo, la cosa interessante è che i fratelli Taviani, che sono di San Miniato e che sono venuti a studiare all'università a Pisa, amando il cinema hanno conosciuto mio padre e insieme a lui hanno realizzato alcuni documentari, per cui quando ero piccolo io ho visto mio padre con la cinepresa, ho visto i Taviani e mio padre che lavoravano ai loro documentari. Ma, forse, proprio perché il cinema era il linguaggio di mio padre, io crescendo non mi sono avvicinato al cinema con interesse, anzi, devo dire che al cinema andavo a vedere i film di cowboy e indiani, ma del Cineclub che mio padre organizzava sempre con i Taviani e dei film cosiddetti 'intellettuali' e 'culturali' io non ne volevo sapere assolutamente niente. Per me il cinema era uno svago e basta.

La mia strada è stata quella della pittura, perché fin da piccolo ho dipinto sempre molto. Dopo le scuole medie anche gli insegnanti dissero ai miei genitori che avrei fatto bene a seguire questa mia indole pittorica, per cui ho frequentato le Scuole d'arte e poi in parte l'Accademia di Belle Arti e in quegli anni ho sviluppato un mio percorso pittorico. Il problema è che mi sono trovato ad avere ventidue anni nel '68 e il clima del tempo mi ha portato a mettere in discussione quello che ormai da anni stavo facendo. La mia vita era ormai impostata sulla pittura, sapevo che da grande avrei fatto il pittore. È successo che a una collettiva di giovani pittori, cui avevo partecipato, una signora borghese vide uno dei miei quadri e mi disse «che bello il suo quadro, mi piace molto. Si intona perfettamente con le tende del mio salotto...». Voi potete immaginare cosa può provare un sessantottino quando sente dire una cosa del genere da una signora della buona borghesia: ho smesso di

dipingere improvvisamente. Ho chiuso colori e pennelli e ho passato alcuni mesi di crisi totale.

In quel periodo, frequentando l'ARCI, ho avuto notizia che si stava organizzando a Reggio Emilia un seminario per dei giovani che volevano avere un rapporto con il cinema indipendente, il cinema di ricerca, il cinema underground americano. Io sono andato a questo seminario, non tanto perché mi interessasse ma per vedere se riuscivo ad uscire dalla mia crisi, che in quel momento stavo vivendo in maniera piuttosto sofferta. I primi giorni ho visto delle cose che per me erano folli: in una sala della casa del sindacato di Reggio Emilia si vedeva un grattacielo, l'Empire State Building, e basta. Dopo un quarto d'ora rientravo e c'era sempre il grattacielo. Dopo mezz'ora rientravo e c'era sempre il solito grattacielo. Quello era un film sperimentale molto importante, di un certo Andy Warhol. In un'altra stanza c'era un altro film, dove un tizio dormiva su un divano; dopo un quarto d'ora questo tizio era ancora lì, come il grattacielo. Ogni tanto si girava, e quando si girava devo dire che era molto emozionante... Mi sono detto: «sono capitato in un ambiente di pazzi. Me ne vado». Senonché la sera hanno proiettato un film. Ero entrato in ritardo, per cui non avevo neanche capito il titolo. Era un film in bianco e nero, muto, dove si vedeva una città da incredibili punti di vista diversi. Si vedevano dei tram che si muovevano a tutta velocità, immagini che si sdoppiavano e piano piano ho cominciato a sentire una sorta di musica, anche se il film era muto. Una musica visiva. Ho detto «porca miseria, questa è roba interessante». Chiedo a un ragazzo che era lì: «ma che film è?». «Mah, un film russo, un certo Dziga Vertov, si chiama *L'uomo con la macchina da presa*». E mi son messo a guardare questo film. Alla fine della proiezione ero entusiasta: mi ero reso conto che nella ricerca di alcuni cineasti c'erano le stesse aspirazioni, gli stessi slanci, gli stessi interessi che noi pittori avevamo nella nostra ricerca pittorica. C'era una sorta di parallelismo tra la ricerca degli artisti che facevano cinema e quella degli artisti che facevano pittura. E lì ho avuto una specie di illuminazione, ho pensato che forse fosse quella la strada che mi avrebbe permesso di uscire dalla crisi in cui mi trovavo in quel momento. Non volendo assolutamente fare il decoratore delle case borghesi coi miei quadri, potevo portare nel cinema la pittura e dipingere per tutti. Questa è un'idea che mi è venuta dopo aver visto *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov.

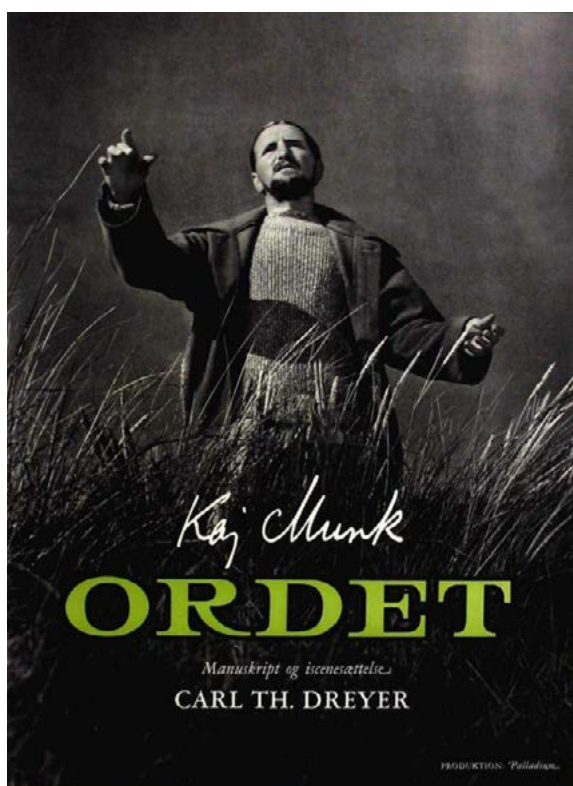
Poi ho guardato con altri occhi gli altri film che venivano proiettati, tra l'altro in quell'occasione proiettarono anche *La Chinoise* di Godard, e poi molti cortometraggi della Cooperativa Cinema Indipendente di Napoli, e devo dire che alcuni di questi mi colpirono particolarmente. Mi resi conto che c'era un fermento creativo molto forte nell'ambiente del cinema di ricerca, quasi simile a quello che agli inizi del secolo c'era stato a Parigi tra i pittori.

Torno a Pisa, chiamo tutti i miei amici pittori e dico: «ragazzi, smettiamo di dipingere in questo modo. La risposta è quella. Al massimo se tutto ci va bene diventiamo dei bravi decoratori della moglie del macellaio o della moglie del dentista». Mi videro così



entusiasta che mi chiesero se era possibile anche per loro vedere i film che mi avevano così emozionato. Telefonai ai due organizzatori del seminario di Reggio Emilia che erano Adriano Aprà e Gianni Menon (Gianni Menon era il dirigente nazionale del settore cinema dell'ARCI, Adriano Aprà è un critico che penso tutti conosciate, ma allora era molto giovane) e vennero a Pisa a portare questo materiale. Ci furono una serie di proiezioni con i ragazzi di questo mio gruppo di amici e anche loro capirono subito l'importanza di quello che stavano vedendo e decidemmo di costituire un gruppo di ricerca cinematografica che si chiamava Gruppo Cinemazero.

Il Gruppo Cinemazero nasce, quindi, nel '68 e qui succede una cosa molto buffa. Dovevamo trovare delle cineprese. La cinepresa viene fuori perché uno del gruppo che si chiama Andrea Duè – oggi fa l'editore e sta a Firenze – era fidanzato con una giovane signorina che si chiamava Sandra Lischi e che oggi insegna cinema all'Università di Pisa, la quale aveva uno zio che aveva una cinepresa a 16 mm. Ci portò questa cinepresa fregata allo



zio e noi con questa cinepresa si comincia a fare il cinema, senza che nessuno di noi avesse idea di come si facesse... Un altro ragazzo del gruppo che si diletta di fotografia disse: «c'è il fotografo dal quale io mi servo, che è il Pacinotti di Corso Italia, che ha le pellicole. Andiamo da lui e ci facciamo caricare la cinepresa». Si va, il fotografo ci carica la cinepresa in camera oscura, ci riconsegna la cinepresa, ci spiega come si usa. Noi si parte con questa cinepresa – già c'era uno che aveva scritto una mezza sceneggiatura per cui si voleva fare un film – si gira due o tre inquadrature, dopodiché la pellicola è finita, perché la pellicola 16 mm, 30 metri, dura due minuti. A quel punto apriamo la cinepresa per vedere cos'era venuto. Ovviamente non era venuto niente, perché aveva preso luce tutto. A quel punto dico: «ragazzi, mio padre da giovane faceva il cineasta. Sarà meglio chiamare lui e farci dire come si fa». Mio padre ci prese in giro per una setti-

mana e dopo venne anche lui a far parte del Gruppo Cinemazero.

Il gruppo Cinemazero parteciperà nel dicembre del '68 a un secondo seminario di cinema, organizzato sempre da Aprà a Venezia, che si sviluppa intorno ai capolavori depositati presso l'archivio della Mostra del cinema. Fecero una selezione di film, c'era Dreyer, c'era Bresson, c'era Bergman, c'era Fellini; insomma, c'erano i capolavori depositati presso l'archivio. Questi seminari funzionavano così: si vedeva un film e poi ci si riuniva intorno ad una tavola rotonda e ognuno era obbligato a esprimere le sensazioni che aveva provato durante la proiezione. Queste discussioni poi venivano registrate, si riascoltavano e si discutevano. Per ogni film esisteva un commento a caldo fatto in questo modo. A me di Dreyer colpì particolarmente *Ordet*. Rimasti sconvolto, perché non avevo mai visto un suo film. Pensate che io ero completamente digiuno di cinema, tutti noi facevamo il cinema senza sapere cosa fosse. *Ordet* mi colpisce moltissimo, mi rimane proprio dentro. Poi improvvisamente arriva un film di Rossellini, *Europa 51*. Be', voi dovete immaginare una trentina di ragazzi, di tutt'Italia, presenti a questo seminario, tutti sessantottini arrab-

biati e pronti a fare la rivoluzione il giorno dopo, che vedono questo film e quando si riaccendono le luci stavano tutti piangendo. Tutti col fazzoletto al naso. Perché in quel film avevamo visto tutte le nostre aspirazioni di ragazzi del '68. Quel film toccava esattamente le corde che hanno smosso il '68 a livello internazionale, cioè la messa in discussione del mondo borghese e l'abnegazione rispetto alle classi più povere. Il fatto che una borghese voglia abbandonare la propria classe per andare incontro a una classe subalterna viene visto nel film come una follia, e infatti la povera Irene verrà rinchiusa in un manicomio. Voi potete immaginare la reazione che avemmo tutti. Io addirittura pensavo che Rossellini fosse morto da almeno quindici anni, perché per me aveva fatto *Roma città aperta*, forse avevo sentito dire che aveva fatto un altro film che si chiamava *Germania anno zero*, e poi più niente.

Di Rossellini in casa mia non avevo più sentito parlare. Scopro in quell'occasione che le scelte che lui aveva fatto a livello cinematografico dopo *Germania anno zero* erano state considerate un tradimento da parte della critica di sinistra che aveva esaltato il neorealismo. Rossellini era stato messo al bando, tanto è vero che nessuno parlava dei suoi film. A quel punto ci siamo detti: se in questi film di cui la critica non vuole parlare dice queste cose, noi vogliamo conoscere Rossellini. Ecco che decidiamo di organizzare un terzo seminario a Pisa, perché noi di Cinemazero eravamo, in quel momento, quelli più agguerriti e organizzati rispetto agli altri ragazzi di tutt'Italia. Riusciamo a organizzare a Pisa, appoggiandoci in parte all'ARCI e in parte alla cattedra di Storia del cinema dell'università di Pisa, questo seminario sul cinema di Rossellini, guardando tutti i suoi film fino a *Gli Atti degli apostoli*, in quel momento il suo ultimo lavoro. Una settimana di *full immersion* nel cinema di Rossellini, in cui abbiamo registrato tutte le nostre opinioni: da queste registrazioni è nato poi il libro *Dibattito su Rossellini*.¹ Cosa succede in quella settimana? Succede che ad un certo punto arriva Roberto Rossellini. Proiettiamo *Europa '51* in un cinema pisano, il cinema Mignon. Io avevo visto il film già venti volte, per cui non avevo interesse a rivederlo, Rossellini non voleva stare in sala durante la proiezione del film e va in un bar accanto al cinema a prendersi un cappuccino. Nel silenzio, seguo il Maestro, perché avevo una domanda che mi portavo dietro, alla quale forse il Maestro poteva rispondere. Avevo già realizzato due cortometraggi, *Balla balla* e *Fuorigioco*. Nel fare questi due film, il mio problema era: «ma dove va messa la macchina da presa? Quando io filmo una cosa perché la macchina da presa la metto lì? Se la metto dieci centimetri più in là che cosa cambia? Cambia qualcosa, cambia l'angolazione, ma dal punto di vista dello spettatore è uguale? E se la metto dietro o di sopra?». Ogni volta che dovevo girare qualcosa mi ponevo questo problema e alla fine dicevo «mettiamola qua, mi sembra che possa andare», ma non c'era



una scelta motivata in maniera profonda, era un po' a caso. Siccome invece le immagini di Rossellini mi avevano colpito profondamente, gli chiedo: «Maestro mi può dire una cosa? Lei quando piazza una macchina da presa come fa a decidere che la macchina va lì o là, cos'è che la spinge a mettere in quel punto esatto la macchina da presa?». Lui mi ha detto una frase che per me è stata fondamentale. Mi ha risposto: «Vedi, un soggetto può essere ripreso da infiniti punti di vista ma ce n'è uno solo giusto. Quello giusto è quello che dà il maggior numero di informazioni allo spettatore. Quello giusto per me, ovviamente» dice Rossellini.

È sempre un problema di soggettività, ma è una soggettività consapevole del fatto che io comunque mi rivolgo agli spettatori, quindi il mio rapporto non è con un'immagine ma è, attraverso un'immagine, con gli spettatori. Che cosa voglio dire io agli spettatori? Qual è il modo migliore per dare il massimo delle informazioni, rispetto a ciò che voglio dire, agli spettatori? Ecco, io scelgo il punto di vista che, secondo me, dà il maggior numero di informazioni.

Questa frase per me è stata illuminante. Me la sono scritta su un tovagliolo di carta del bar e me la sono messa in tasca. È stata la Bibbia della mia vita. Io da quel momento, tutte le volte che ho cominciato a girare un film, mi sono sempre posto il problema di qual era l'inquadratura che dava il maggior numero di informazioni allo spettatore. Poi il discorso si è complicato, perché mi sono posto il problema se le emozioni facessero parte delle informazioni, per cui piano piano il discorso sul maggior numero di cose da dire è diventato sempre più importante. Tanto che a un certo punto ho voluto inserire un mio concetto. Io voglio dare il maggior numero di informazioni col minor numero di elementi. Questo codicillo l'ho inserito io. Da quel momento il mio rapporto era: maggior numero di informazioni, minor numero di elementi. Sintesi. Rapporto di massima informazione nella sintesi. Quando sono arrivato a capire che il problema per me era questo e che lì mi sentivo padrone dell'inquadratura, ho scoperto che le inquadrature che venivano fuori erano bellissime. La bellezza non è una cosa che io ho cercato ma che ho trovato nel momento in cui ho seguito questo procedimento. Tutte le volte che qualcuno mi dice «come sono belle le tue inquadrature», io dico «sì, sono belle» - ma vi assicuro che non ho mai cercato la bellezza in un'inquadratura. Ho sempre cercato di dare il massimo delle informazioni allo spettatore. Ecco perché è stato importante Rossellini. Poi naturalmente ho chiesto a Rossellini se potevo anche spazzare il set su un suo film, ero disposto a qualunque cosa. E lui mi disse di sì. Mi disse «Sì, guarda, sto montando un film che devo girare in Toscana, per cui puoi venire, non ti posso ospitare, ma se vieni sul set la porta è aperta». E così è stato, per cui ho avuto la possibilità di seguire Rossellini nel film *L'età di Cosimo de' Medici* e sono stato praticamente per tutto il periodo delle riprese sul set con lui.

Quel momento è stato importante, anche perché ho capito la sua totale libertà nel girare. Ad esempio, per me il piano sequenza era una sorta di divinità linguistica nel cinema. Ho visto Rossellini spezzare un piano sequenza nel mezzo e metterci un primo piano tremendo semplicemente perché c'era un attore che non funzionava e interrompeva sistematicamente il piano sequenza. Per me è stato uno shock. Poi quando ho visto il risultato, che non era bello ma dal punto di vista narrativo funzionava, ho capito che lui non era prigioniero dei luoghi comuni. Era un uomo libero e filmava con grande di libertà. Questa libertà ho cercato in qualche modo di assumerla.

D – E con Straub come è andata?

R – Ho conosciuto Straub a Roma attraverso un film. È stato Adriano Aprà – in quel periodo eravamo molto legati, lo andavo a trovare a casa spesso – che mi ha detto: «guarda, oggi sono impegnato perché devo andare in Rai a vedere un film di Jean-Marie Straub». Io pensavo che si andasse in una saletta con uno schermo a vedere questo film e invece mi portano in una stanza piccolissima, dove in un monitor televisivo rivedevano la trascrizione dalla pellicola a nastro registrato del film. Eravamo in cinque o sei in questa stanzina, tutti appiccicati l'uno accanto all'altro e in questo schermo 35 per 25 io ho visto un capolavoro assoluto, che era *Cronaca di Anna Magdalena Bach*. Sono rimasto veramente sconvolto, toccato da questo film. Mi sono detto «questo è un grande, un genio assoluto». Per quanto mi riguarda, è il regista contemporaneo più importante che io abbia mai incontrato. E, infatti, Adriano Aprà mi diceva che effettivamente era uno dei grandi che in quel momento circolavano per l'Europa. Torno a Pisa e comincio a dire ai miei amici «ho visto un film bellissimo» e ogni cinque minuti parlavo di questo Straub, per cui tutti i miei amici cominciavano a rompersi un po' le scatole, perché non facevo altro che parlare di Straub, non esisteva altro che Straub, che era il più grande regista del mondo... Contemporaneamente in quel periodo avevo appena finito di girare e di montare *Del Monte pisano*. Aprà l'aveva visto e l'aveva inserito in programmazione al Filmstudio di cui era direttore a Roma. La sera della proiezione del film mi arriva una telefonata:

«Pronto? Sono Jean-Marie Straub».

Io rispondo: «Dai, chi sei? sei Gigi? Antonio? Smettetela ragazzi. Ho capito».

«No, veramente sono Jean-Marie Straub», dice lui.

«Sì, va bene ragazzi. Smettetela di prendermi in giro, perché non è il caso», aggiungo.

Dall'altra parte: «Aspetti che le passo mia moglie».

Ho cominciato a sudare. Ero convinto che fosse uno scherzo e invece era veramente lui. Arriva questa signora e dice: «Pronto, sono Danièle Huillet». Io a quel punto ero rosso come un peperone e mi dicono: «Abbiamo visto il suo film al Filmstudio, ci è piaciuto molto. Vorremmo parlarle, lei non è che viene a Roma?».

Mi hanno dato un appuntamento, sono andato a casa loro, e mi sento dire:

Abbiamo visto il suo film, lei ha un rapporto molto bello con il mondo contadino italiano. Stiamo preparando un film e serviranno, come comparse e attori, molti contadini: avremmo bisogno di un aiuto-regista. Noi siamo stranieri, abbiamo difficoltà a comunicare con queste persone, vorremmo avere un collaboratore che facesse per noi questo servizio.

Io accetto. E faccio una cosa terribile, perché in quel momento stavo facendo l'insegnante. Era già alcuni anni che insegnavo educazione artistica nella scuola media, ed era il mio stipendio, la mia vita. Decido improvvisamente di piantare tutto e trasferirmi a Roma per lavorare con Straub. I miei naturalmente si incavolano come iene, ma io non sento ragioni. Mi dimetto da insegnante e vado a Roma a lavorare con Straub. In pratica dal 1972 al 1974 sono stato a Roma a collaborare con loro. Nello stesso periodo ho realizzato *Medea*, grazie anche a Straub, che mi ha messo in contatto con Italo Moscati, responsabile dei programmi sperimentali della Rai, il quale ha prodotto il film. All'inizio del mio rapporto con Straub ho girato *Medea* e alla fine *Frammento di cronaca volgare*.

Ecco, ho vissuto due anni intensissimi con loro, giorno e notte. Andavamo a fare i so-

pralluoghi, a cercare persone. La cosa poco piacevole è che quando poi si è trattato di essere concretamente sul set, a differenza di quanto era accaduto sul set di Rossellini dove potevo osservare, capire, imparare un mestiere, Straub stabilisce che devo stare a due chilometri di distanza a chiudere il traffico di una strada. Quando giravano mi mandavano l'ok via radio e io dovevo, con una paletta, bloccare il traffico, perché altrimenti i rumori delle auto avrebbero disturbato le riprese. Ho passato due mesi a bloccare il traffico vicino Avezzano per consentire a Straub di girare. Però mi hanno dato un premio, mi hanno fatto fare il regista della seconda unità su una scena di massa. C'erano due cineprese, una la gestivano loro e una io. Ecco, l'unica volta che ho visto girare una scena è stata quella dove si vede questa marea di gente con le capre, le pecore, i cammelli, vestiti da egiziani antichi che entrano nell'anfiteatro di Alba Fucens dove giravano la scena. E poi un'altra scena in cui ho fatto l'attore. All'inizio dell'orgia del *Mosè e Aronne* c'è un tizio vestito da antico egiziano che beve una coppa di vino. A un certo punto guarda il vino, guarda la persona che è accanto a lui e gli rovescia sulla testa il bicchiere di vino. E lì comincia l'orgia del film di Straub. Questa è l'unica esperienza che ho fatto con Straub.

D – Però Straub ha segnato profondamente in quegli anni la tua idea di cinema, forse anche più di Rossellini, penso anche allo studio del rapporto parola/immagine, o a quello relativo alle 'materie' del film.

R – Certo, il rapporto con Straub e Huillet è stato ben più importante di quello che ho detto fino a ora, nel senso che nei due anni che ho vissuto con loro a preparare il film *Mosè e Aronne*, ovviamente, ho visto come loro curavano personalmente ogni minimo dettaglio. Se ho imparato l'attenzione scrupolosa a ogni singolo dettaglio lo devo a loro, non certamente a Rossellini che in questo era un po' cialtrone. Non dimentichiamo che il vitello d'oro che si vede nel film è stato preso dal sottoscritto a Parigi e che era una copia in gesso del bue Api che è alla base dello scalone del Louvre, per cui sono stato un mese in Francia a far fare la copia in gesso di questa statua, nella gipsoteca del Louvre, e tutte le mattine dovevo andare a controllare che il lavoro fosse fatto a regola d'arte. Loro non potevano, per cui avevano messo me a controllare, sapendo che io venivo da studi artistici, quindi sapevo bene come muovermi. Dopo un mese caricai questo bue di gesso sul furgone e lo portai a Roma, a Cinecittà, dove poi l'hanno rivestito d'oro. Ecco il tipo di attenzione con la quale curavano ogni dettaglio, addirittura le cuciture dei costumi, o cosa la troupe deve mangiare. Lì ho capito che un film non è solamente una pellicola che gira in una cinepresa, è un complesso di cose. Più questo complesso di cose è controllato a regola d'arte e più il prodotto è ottimo. E questa è la prima cosa.

La seconda cosa è proprio il rapporto nel cinema di Straub tra immagine e parola. Ora, dovete sapere che, vedendo la mia *Medea*, molti dicono «Sembra un film di Straub». Ecco, se devo dire che *Frammento di cronaca volgare* sembra un film di Straub sono assolutamente d'accordo, ma *Medea* no. Perché *Medea* l'ho fatta prima di entrare in simbiosi con Straub, all'inizio del mio rapporto con lui, e il cinema di Straub ancora non lo conoscevo. Infatti se uno guarda la filmografia di Straub si accorge che molto probabilmente – non voglio fare un discorso presuntuoso – certi cambiamenti nella struttura narrativa del rapporto tra immagine e parola si notano dopo *Medea*. Cioè, una cosa è *America* o *Cronaca di Anna Magdalena Bach*, una cosa sono i film girati in Sicilia, per esempio quelli tratti da Pavese, dove c'è il personaggio in primo piano che parla guardando in macchina. Quella roba lì nasce, guarda caso, subito dopo la mia *Medea*. Rimasero così colpiti da *Medea* che

vollero venire a Buti, vollero conoscere i miei attori, l'ambiente, tanto è vero che il film che fecero subito dopo *Mosè e Aronne* è stato *Dalla nube alla resistenza*, girato, guarda caso, a Buti. La prima parte, quella epica, è girata a Buti mentre l'altra è girata nelle langhe, ma gli attori delle langhe in realtà sono di Buti, e il loro rapporto con questo paesino è nato grazie a *Medea*. Il mio incontro con la cultura contadina butese ha colpito molto Straub: i moduli recitativi, il rapporto fra immagine e parola sono risultati così affascinanti da influenzare il cinema successivo di Straub.

Questa relazione tra immagine e parola la sentivamo entrambi in maniera molto forte. È chiaro che il suo lavoro è proseguito su livelli altissimi in questo senso. Jean-Marie porta avanti da sempre una ricerca sul ritmo musicale della parola, lavora con gli attori per dare un tempo e un ritmo alla recitazione, in modo tale che da una parte la parola diventa fortissima, acquista un valore espressivo enorme, ma dall'altro crea all'interno dell'immagine statica un dinamismo impressionante, proprio per il ritmo della dizione. Queste sono problematiche che evidentemente io ho respirato in quegli anni grazie alla vicinanza con Straub, e che poi a modo mio, senza ripercorrere le sue strade, ho cercato di portare avanti soprattutto direi nel film *Gostanza da Libbiano*, dove questo problema del rapporto tra immagine e parola è molto forte.

Tuttavia, vivendo gomito a gomito per due anni di fila con Danièle e Jean-Marie, a un certo punto ho cominciato a perdere le coordinate. La grande lezione di Rossellini su dove mettere la macchina da presa per dare maggiori informazioni allo spettatore con Straub salta. Perché da quel momento comincio a pensare: «Straub dove l'avrebbe messa la macchina da presa?». Scatta qualche cosa di malato, una forma di incantamento che mi aveva completamente coinvolto senza che me ne rendessi conto. Arriviamo alla proiezione di *Frammento di cronaca volgare* in Rai, alla presenza di Jean-Marie, Danièle e altre persone – mi pare ci fossero anche Aprà e Menon, insomma, diversa gente – e io ero lì che aspettavo il voto da parte del maestro. Un voto che era stato altissimo per *Medea*. Finisce il primo tempo del film e vedo gli Straub che si girano, mi guardano, mi fanno un gran sorriso. Mi dico: «Ecco, ci siamo». Finisce il film, Jean-Marie e Danièle si alzano e se ne vanno senza dire una parola. Potete immaginare l'effetto dirompente che una cosa del genere mi produce. Rincorro Jean-Marie per le scale e dico: «Ma non mi dici niente?». «Il film è sbagliato», dice lui. Io chiedo perché, e lui, secco: «Perché si rovescia. Ciao»; e se ne va. Io ancora oggi non so che cazzo volesse dire Jean-Marie Straub.

D – Cos'hai pensato a quel punto?

R – Ho capito che quella strada non era la mia, che dovevo ritrovarmi di nuovo, per cui altra crisi, smetto di filmare per qualche anno. Poi muore Pasolini. Muore Pasolini e io ero incazzato, anche per i discorsi che sentivo fare a Pisa. Era arrivata da pochi giorni una telecamera AKAI 1/4 di pollice in bianco e nero, la prima telecamera che arrivava a Pisa, l'aveva un amico che vendeva elettrodomestici e televisori. Aveva detto a me e a mio padre: «guardate, è arrivato questo aggeggio. Io non so neanche da dove prenderla, voi che siete del cinema guardate se imparate come si usa e poi ce lo insegnate, così se la vendo so cosa dire». Prendiamo questa telecamera e con un gruppo di amici decidiamo di andare al "quartiere dei passi", che è un quartiere nell'estrema periferia della città, un quartiere operaio. Con questa telecamera andiamo a suonare ai campanelli delle persone e chiediamo: «Scusi, cosa pensa lei della morte di Pier Paolo Pasolini?». E molti rispondono: «Hanno fatto bene ad ammazzarlo quel finocchiaccio». Noi: «Scusi, lei di che partito

è?». Loro: «Partito comunista italiano!». E così ho fatto una decina di ritratti di compagni comunisti che dicevano tutti esattamente la stessa cosa. L'ultima era una vecchietta che chiudeva questa specie di provocazione affermando: «L'omini sessuali il governo 'un li dovrebbe permettere'. Quando proiettammo questa roba nel saloncino dell'ARCI alla presenza dei massimi dirigenti successe l'ira di Dio. Io già avevo avuto i miei problemi col Partito comunista per *Del Monte pisano*, che non era stato accettato dalla critica di sinistra locale: questa volta fecero sparire il nastro.

In seguito a quest'esperienza 'collettiva' inventammo una cooperativa che si chiamava "Alfea", l'antico nome di Pisa. È il 1978. Dopo la mia scoperta dei Maggi di Buti molti paesi limitrofi avevano rinnovato questa tradizione del Maggio, e si decide di fare a Buti una rassegna di vari gruppi di teatro contadino. Per l'occasione si pensa di invitare Dario Fo, da sempre interessato a questo tipo di tradizioni. Andai a Milano, conobbi Dario Fo e gli dissi: «Ci sarà questa rassegna di teatro contadino, ti interessa?». «Certo, mi interessa moltissimo», rispose, e garantì la propria presenza a Buti. A quel punto pensai: «Sai che si fa? Si va alla Rai e si propone un documentario su Dario Fo che scopre il teatro del Maggio». Vado in Rai, presento la proposta, che viene subito approvata dalla redazione di Rai 2 e così mi producono *Il Cantamaggio*. *Il Cantamaggio* è prodotto dalla cooperativa Alfea. La cooperativa, però, ha il problema che non può chiudere i bilanci con un utile. Deve chiudere sempre in pareggio. Dato che la Rai ci aveva dato cinquanta milioni e noi avevamo fatto il film con quindici ci avanzavano trentacinque milioni. Che si fa, scappiamo con la cassa? E siccome io avevo da anni nella testa l'idea di fare a Pisa un Cineclub pisano dissi «Compriamo un vecchio magazzino e ci facciamo un Cineclub». E così fu. Seppi che c'era un signore che vendeva un magazzino qui nel centro della città e comprammo per trentacinque milioni quello che oggi è l'Arsenale.

D – Nel caso del *Cantamaggio* hai firmato la regia con Gianni Menon.

R – La cosa interessante, infatti, è che in realtà non dovevo essere io il regista del *Cantamaggio*. Io avrei dovuto essere il direttore di produzione, l'organizzatore, essendo il responsabile della cooperativa. Avevo affidato a Gianni Menon la regia, visto che era già autore di diversi documentari. Chiamiamo l'operatore, lui gira un sacco di roba, alcune migliaia di metri di pellicola, dopo di che vediamo il materiale, ed è totalmente da buttare. Roba di una bruttezza incredibile. Io avevo le mani nei capelli, perché avevo un contratto da rispettare con la Rai, ma di circa tre/cinque ore di materiale girato l'unica cosa che si poteva salvare erano al massimo quindici minuti. Allora ho salvato quei minuti e poi ho rigirato delle cose per puro divertimento, senza rispettare delle regole narrative. Volevo far capire che questi che facevano il teatro del Maggio erano persone che lavoravano, erano contadini, operai, artigiani, quindi per dare il senso del rapporto tra il lavoro e il teatro ho cercato dei mestieri che tendevano a scomparire: il fabbro, il barcaiolo, un oste che cantava delle ballate suonando la fisarmonica. Insomma, ho cercato delle figure che mi riempissero l'immaginazione. E alla fine ho cominciato a pormi anche il problema dell'inquadratura, recuperando il discorso di Rossellini. Nel *Cantamaggio* ci sono, quindi, delle incongruenze stilistiche tra le mie inquadrature e quelle di Gianni Menon, ma alla fine abbiamo prodotto qualcosa che mi ha rimesso in gioco.

D – Sai che ritengo *Il cartapestaio*, per quanto un corto, il film in cui Benvenuti diventa Benvenuti, in cui i modelli, le tecniche, le scuole si amalgamano intorno ad un vero progetto autoriale che getta la sua ombra fino a *Puccini e la fanciulla* e forse al progetto *Caravaggio*. Esagero?

R – *Il cartapestaio* è in effetti un film fondamentale nel mio percorso. Mi avevano chiamato quelli del Centro sperimentale di Pontedera, che stavano organizzando a Viareggio, nei capannoni dove fanno i carri del carnevale, un seminario sulla cartapesta, a cui avrebbero partecipato cartapestai di tutto il mondo. Mi dissero se ero interessato a fare un documentario su questa iniziativa. Io dissi di sì, purché mi facessero lavorare come volevo io. Vado allora a Viareggio, a vedere questi cartapestai al lavoro, provenienti da tutte le parti del mondo. In un angolino c'era un vecchietto che faceva una cosa strana con la paglia. Era chiaramente di origine contadina, del Salento. Gli dissi: «Ma lei che statua sta facendo?»; e lui: «Faccio un Cristo risorto». Io vedevo che metteva insieme la paglia e la legava con del fil di ferro attorno ad un palo e chiedo il permesso di riprenderlo con la macchina da presa. Ho passato due settimane con questo signore, a filmare. Fin dalla prima settimana mi ha detto: «Mi dia pure del Voi», perché era entrato in confidenza! A girare eravamo io, mio padre e un altro del vecchio gruppo col quale avevo fatto il *Cantamaggio*, Alberto Gabrielli; Gabrielli impostava le luci, mio padre si occupava della fotografia e io sceglievo le inquadrature. Lì ho recuperato al meglio la grande lezione di Rossellini, a ogni inquadratura mi ponevo il problema delle emozioni, delle sensazioni, delle informazioni e tutto rientrava in quel discorso che mi aveva fatto Rossellini. Così è nato *Il Cartapestaio*. Poi mi sono reso conto che la cosa che mi aveva più affascinato era la capacità manuale di quest'uomo, il modo in cui le sue mani riuscivano a manipolare la creta e a creare delle anatomie straordinarie e siccome lavorava con l'acqua, con la paglia, con la colla, pezzi di legno, cioè con materiali umili e col fuoco – l'acqua e il fuoco – questa cosa mi colpì. Era una metafora di Dio che fa l'uomo. E allora ho girato altre inquadrature, che sono quelle che si vedono all'inizio, con quella lanterna che dondola, con quelle statue illuminate – «e luce fu». È un tema che mi ha sempre affascinato quello della luce che tira fuori dal nulla la realtà, che poi è il cinema. A questo punto prendo dei frammenti del *Pierrot lunaire* di Schönberg, lo faccio a pezzetti e metto questi pezzetti di voci qua e là per dare un'idea 'metafisica' della lavorazione. Questo è stato il film.

Film che è stato in un cassetto, non è mai uscito, perché quando quelli di Pontedera lo videro dissero: «Ma a noi che ci frega del vecchietto, dovevi fare un documentario su tutti quanti, non ce ne frega niente». Passano gli anni e un certo giorno mi arriva una telefonata da Lecce. Saranno stati quasi vent'anni dopo:

«Pronto, sono il sovrintendente ai Beni artistici e culturali di Lecce. Lei anni fa ha fatto un documentario su un cartapestaio di Lecce, il cavaliere Indino?».

Io dico «Sì», e lui: «Lo sa che il Cavaliere Indino è stato l'ultimo grande cartapestaio della tradizione leccese e che, morto lui, è finita quella tradizione? Stiamo organizzando una grande mostra della cartapesta dal 1600 ad oggi e c'è una sala dedicata all'opera del Cavaliere Indino, che è stato un grande artista. Se ci mandasse la cassetta le saremmo estremamente grati.»

Sicché io tiro fuori dall'armadio questo film, preparo una videocassetta e gliela mando. Dopo qualche giorno mi dicono: «è arrivata, complimenti, è bellissima. Noi la mandiamo in *loop* tutti i giorni su uno schermo nella sala, perché il suo documentario è l'unico documento in cui si vede la lavorazione tipica della cartapesta del Salento. Nessuno aveva

mai fatto niente». Allora non era mica brutto questo documentario!

Qualche anno dopo succede che mi telefonano da San Gimignano dove c'è un festival di arte sacra – a San Gimignano avevo già fatto una rassegna dei miei film – e mi chiedono se avevo qualche cosa che riguardasse un soggetto sacro. Io mando questo documentario e vince il primo premio, grande trionfo, tutti a bocca aperta, per cui ho capito, da come è andata, che questo piccolo oggetto fatto quasi per scherzo è in realtà l'oggetto che mi ha consentito di capire che cinema avrei fatto da grande.

D – I tuoi lungometraggi sono caratterizzati da un'attenzione unica alle fonti documentarie, sia scritte che orali. Inseguì la ricostruzione filologica e storica di momenti che hanno una rilevanza macro e microstorica tra loro diversa, ma che mirano tutti a spiegarci cos'è narrazione, cos'è ufficialità e cos'è verità. *Il bacio di Giuda* è solo l'inizio, ma ciò vale poi per tutti gli altri film: *Confortorio*, *Tiburzi*, *Gostanza*, *Segreti di Stato*, *Puccini*. Com'è maturato questo modo di procedere?

R – Il metodo storico, di rilettura della storia, in realtà è l'unica cosa che io salvo, oggi, di *Frammento di cronaca volgare*. Diciamo che al di là dei risultati ottenuti dal punto di vista cinematografico, il metodo nasce lì. Quella sceneggiatura io l'ho scritta assieme a un bravissimo professore dell'università di Pisa, Michele Luzzati, che è uno storico medievista, che mi ha insegnato il metodo della ricerca sui documenti. Soprattutto ho capito che la storia è viva fintanto che è revisionata, per cui il concetto di revisionismo storico è un concetto positivo, non negativo, come molti personaggi di oggi tendono a far credere. La storia deve essere continuamente messa in discussione, perché emergono nuovi documenti. Il punto di vista può cambiare, e cambiare punto di vista è sempre un'operazione estremamente intelligente. È interessante il lavoro fatto a monte di *Frammento di cronaca volgare* perché Luzzati, che poi scriverà anche un libro, sostiene che la guerra dei quindici anni che Pisa subisce dai fiorentini in realtà al suo interno è una guerra di popolo. Il libro di Luzzati ha come titolo proprio *Una guerra di popolo* (Pacini Fazi, 1984). Perché è una guerra di popolo? Perché questo assedio fa sì che tutte le classi abbienti pisane piano piano si allontanino dalla guerra. Le stesse classi che l'avevano determinata, quando vedono che i propri interessi economici cominciano a scemare, decidono di abbandonare la città, e così la città rimane in mano agli artigiani e ai contadini. L'attenzione di Luzzati si concentra su quest'aspetto della guerra di Pisa, cioè il fatto di vedere come le classi subalterne, nel momento in cui si trovano sole a gestire una crisi grave come l'assedio, inventano un modo di governare assolutamente moderno. Questo era l'obiettivo suo, che ovviamente il mio film non tocca o tocca male - nel senso che non avevo ancora la maturità di capire queste cose. Però capivo che lui stava leggendo la storia in un modo nuovo.

Questa cosa l'ho applicata a un altro progetto che poi non è andato a buon fine, un *Cosimo de' Medici* a cui ho lavorato per due anni insieme a Suso Cecchi d'Amico. Prima di passare alla fase di sceneggiatura ho dedicato a questo personaggio straordinario – che prende il potere a diciassette anni e lo lascia a trentasette dicendo: «Un uomo politico dopo venti anni di governo è bene che si ritiri a vita privata» - un lungo periodo di ricerche, condotte accanto a un eccelso professore di storia: Giorgio Spini. Il film su Cosimo però non va a buon fine, rimane lettera morta, ma l'esperienza fatta è stata molto importante.

In quello stesso periodo, anzi prima ancora di affrontare Cosimo, mi era capitato tra le mani un libro che mi aveva colpito profondamente intitolato *L'opera del tradimento* di

Mario Brelich, uno studioso di teologia. Questo libro mi consente di leggere la figura di Giuda in una maniera completamente diversa da quella tradizionale. Brelich, lavorando sui Vangeli, è arrivato addirittura a ribaltare uno dei temi cardine della storia del Cristianesimo, il tradimento di Giuda, rendendolo funzionale al disegno messianico. Per Brelich, Giuda è consapevole di essere uno strumento del disegno messianico; questa idea comincia a 'entrarmi' nella testa al punto da decidere di arrivarci anch'io, per conto mio, così prendo tutti i Vangeli e comincio a studiarli parola per parola. Dieci anni di lavoro sui Vangeli canonici e apocrifi. In questi dieci anni faccio delle scoperte sui testi. Scopro, per esempio, che lo stesso Vangelo edito da due case editrici italiane, presenta le cose in modo diverso. Ogni estensore della traduzione del Vangelo si sente in dovere di interpretare il testo di partenza, finché scopro che la punteggiatura nelle versioni originali (in greco e in aramaico) non esiste, e dunque perfino la punteggiatura è un'interpretazione. Questa cosa mi apre uno scenario incredibile. Rileggo i Vangeli eliminando la punteggiatura, o rimettendola come mi pare, e arrivo a costruire, attraverso questo sistema, un'ipotesi di sceneggiatura dove il mio Giuda tradisce per amore, si sacrifica prima di Cristo e muore prima di Cristo. Poi scopro che un grande poeta-scrittore argentino, Jorge Luis Borges, aveva scritto nel 1944 un testo² che parlava di Giuda, nel quale arrivava a fare lo stesso tipo di percorso, lo stesso tipo di riflessione e a ribaltare completamente tutto. Dopo tali letture, e dopo il confronto di vari testi, è stato possibile ricostruire questo film, che è anche il film della crisi del mio rapporto con gli altri membri della cooperativa Alfea Cinematografica. Ma la cosa interessante è che questo film, girato nel 1986, vedrà la luce solo nel 1988, perché in questa diatriba con gli altri membri della cooperativa Alfea, il film ad un certo punto sparisce e mi viene riconsegnato due anni dopo. Nel frattempo a tutti quelli che avevano lavorato nel film e che andavano all'Arsenale a chiedere notizie veniva risposto che io avevo visto il risultato delle riprese e che era talmente deludente che avevo deciso di non fare più niente. Quando mi riconsegnano la copia e finalmente riesco a completare l'edizione, vado a Roma, chiamo i miei amici – Adriano Aprà, Gianni Menon, Marco Melani – e faccio vedere loro il risultato. Dico: «Scusate, ragazzi, ditemelo sinceramente, è una schifezza o vale qualcosa?». Marco Melani è il primo che si gira, mi guarda e dice: «è bellissimo, è un film straordinario». Aprà a quel punto dice: «Guarda, io sono nella commissione di Venezia. Presentalo immediatamente. Non dire che io l'ho già visto, prendilo e portalo direttamente a Venezia». Seguo il consiglio. A Venezia viene selezionato alla Settimana internazionale della critica e succede il finimondo, perché è lo stesso anno in cui c'è Martin Scorsese con *L'ultima tentazione di Cristo*. Tutte le associazioni cattoliche sono già incavolate per Scorsese e ovviamente di riflesso si incavolano ancora di più col mio. Il film ottiene dal Centro cattolico cinematografico una bocciatura assoluta, peggiore addirittura di quella di Scorsese. Viene definito inaccettabile, fuorviante, e proibito in tutte le sale parrocchiali d'Italia. Siccome era un film chiaramente *d'essai*, e quasi tutte le sale *d'essai* d'Italia erano sale parrocchiali, il film non è mai uscito. Due anni fa la situazione si è incredibilmente ribaltata, perché la CEI ha fatto ristampare la copia de *Il bacio di Giuda* e l'ha mostrato in un convegno internazionale di teologia.

D – Parlatemi dell'importanza che la pittura e la storia dell'arte hanno nel tuo lavoro.

R – Quando ho scoperto che il lavoro sul massimo numero di informazioni porta alla bellezza mi sono chiesto: «ma perché porta alla bellezza?» E ho scoperto che tutti i pittori si pongono esattamente lo stesso problema. Van Gogh col suo cavalletto e la sua tela

cammina per i campi di grano e dice «qui». Perché dice «qui»? Perché «qui» è il punto in cui il paesaggio, evidentemente, gli ha dato il maggior numero di emozioni, altrimenti avrebbe detto un metro prima o un metro dopo. Allora ho capito che l'artista è colui che ha una sensibilità talmente scoperta, a 360°, che avverte inconsapevolmente qual è il punto di vista che concentra il massimo delle emozioni.

Tra questa riflessione sul punto di vista e la storia dell'arte il passo è breve. Dovevo capire a cosa mi potesse servire questa scoperta. Quando ho cominciato a fare film storici, mi sono detto: in che periodo si svolge questa storia? Si svolge, mettiamo, nel 1500. Come guardavano il mondo gli uomini del 1500? Lo guardavano come lo guardiamo noi, con le nostre conoscenze, con il nostro sapere, con la nostra concezione dell'immagine? No, sicuramente in un altro modo. Ogni epoca è segnata da un modo particolare di guardare, altrimenti gli storici dell'arte non avrebbero potuto catalogare la storia in periodi pittorici. Allora gli uomini del 1500 guardavano il mondo come mi suggeriscono i pittori. E siccome la storia si svolge a Firenze, o nel fiorentino, io mi prendo un pittore fiorentino, perché è il più vicino possibile al fatto che io sto raccontando. Chi c'è tra i pittori fiorentini della seconda metà del '500 che sento più affine alla mia sensibilità e attraverso i cui occhi posso guardare il mondo? Per *Gostanza da Libbiano* cerco di assumere il più possibile lo sguardo di Angelo Bronzino. Poi il film si fa in bianco e nero, questa



Angelo Bronzino, *Ritratto di dama in verde*, 1530-1532, olio su tavola, Hampton Court, Royal Collection



Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1475-1478 circa, tempera su tela, Milano, Pinacoteca di Brera

è un'altra storia, ma in realtà la composizione delle immagini, la postura dei personaggi, i movimenti, gli sguardi, le pose all'interno delle inquadrature rivelano grandi analogie con certi ritratti di Angelo Bronzino. ([Video](#)).

Il discorso sul *Bacio di Giuda* è leggermente diverso, perché è l'unico mio film 'metastorico'. Io sono un ateo, per cui se Gesù è esistito o meno non mi riguarda. Non ho affrontato il problema di Gesù da credente, ma da storico. Per me Gesù è un personaggio metastorico, è il Gesù che i pittori nei secoli hanno rappresentato. Se io rappresentavo Gesù zoppo con la stampella, piccino e gobbo, tutti si sarebbero incavolati, perché «Gesù è

alto, bello, biondo, con gli occhi azzurri». Ma chi l'ha detto? Dov'è scritto com'era fatto Gesù? L'immagine di Gesù che abbiamo in testa è stata costruita nei secoli dai vari pittori.

È la storia dell'arte che ci ha detto che faccia aveva Gesù, che barba aveva, che sguardo aveva, perché ce l'ha raccontato in tantissimi quadri.



Tiburzi ritratto già deceduto e legato ad un albero come da usanza del periodo

Il bacio di Giuda è l'unico film in cui io faccio una citazione precisa, in cui faccio vedere esplicitamente il quadro di riferimento, cioè il *Cristo Morto* del Mantegna. Come a dire: attenzione, non siamo nella storia, siamo nella storia dell'arte. Tutte le altre inquadrature non sono riproduzioni di quadri, sono semplicemente inquadrature che prendono le mosse dalla storia dell'arte. Trovi Giotto, Masaccio, Caravaggio, ce li trovi tutti, perché tutti questi artisti hanno raccontato la storia dei Vangeli. Ma c'è di più. Tutti i miei attori parlano toscano, non parlano aramaico, perché quello che io rappresento in quel film non è la storia di Gesù e di Giuda. È una sacra rappresentazione profana, nel senso che ho fatto una piccola riflessione sul concetto di sacra rappresentazione e scopro che la sacra rappresentazione si sviluppa nel medioevo fino, quasi, ai giorni nostri, per cui in qualche modo la storia delle sacre rappresentazioni e la storia dell'arte camminano di pari passo.

A proposito del discorso dell'iconografia: tutte le volte che ho affrontato un tema storico l'ho affrontato con questo sistema, per cui quando faccio *Tiburzi* vado a guardarmi i pittori macchiaioli, ma non solo quelli, perché in *Tiburzi* ho guardato anche le fotografie Alinari, dal momento che all'epoca di Tiburzi c'era la fotografia. Gli Alinari hanno realizzato delle fotografie straordinarie sulla Maremma. Non solo, essendo una storia di rapporti di classe, dove si parla anche del mondo contadino, sono andato a vedere anche le immagini popolari, quelle dei cartelloni dei cantastorie, e mi sono ispirato anche a quelle, per cui diciamo che *Tiburzi*, dal punto di vista iconografico, convoca un insieme di riferimenti. ([Video](#)).

Poi c'è *Segreti di Stato*. Molti dei miei critici hanno detto che è il film meno bello di Paolo Benvenuti. È il film meno pittorico, perché non avevo bisogno di andare a cercare i riferimenti iconografici della pittura su una storia che si svolgeva nell'Italia degli anni '50. Avevo come riferimento i maestri del cinema che lavoravano negli anni '50. E chi sono? I miei maestri di riferimento: Rossellini, Hitchcock e Ford. Se si guarda *Segreti di Stato* avendo negli occhi questi tre autori ce li ritrovi tutti. Il finale di *Segreti di Stato* è un omaggio ai film di Hitchcock. ([Video](#)).

D – *Gostanza* è da molti ritenuto il tuo capolavoro ed è il primo film in cui collabori con tua moglie Paola Baroni. Com'è cambiato il tuo modo di lavorare da quando c'è lei?

R – Nel dicembre del 1993 vengo invitato a proiettare due film che avevo appena fatto, *Il bacio di Giuda* e *Confortorio* in un cineclub di Verona. La sera della proiezione di *Confortorio* in sala ci sono un sacco di persone, tra cui un gruppo di ragazze e ragazzi, che avevo capito, in occasione del dibattito, essere un gruppo di amici. Alla fine del dibattito mi chiedono se posso andare con loro a mangiare una pizza, perché volevano approfondire

alcune questioni. Non potendo quella sera, li invito a tornare l'indomani. Il giorno dopo questi ragazzi vengono a trovarmi in albergo e passiamo tutto il pomeriggio a discutere: erano tutti architetti, pittori, artisti. E c'era anche Paola, che era un'amica di questi ragazzi. Paola non ha mai aperto bocca, l'avevo notata anche poco. Poi andiamo a proiettare *Il bacio di Giuda*, c'è il dibattito e dopo il dibattito si va a mangiare la pizza. Chiacchiere su chiacchiere, domande su domande, alla fine la solita domanda: stai preparando qualcosa di nuovo? «Sì, sto preparando un film su una strega». E racconto la storia di Gostanza da Libbiano. A quel punto per la prima volta Paola apre bocca – era abbastanza vicina a me, io avevo parlato del punto di vista, che ovviamente per me è sempre importante – e dice: «un momento, ma quello è il punto di vista tuo, ma ci sono altri punti di vista. Prova a immaginare il punto di vista di un cane, che è testimone di questa storia». Questa cosa del punto di vista del cane mi colpisce e dico: «Sì, hai ragione. Un cane racconterebbe una storia completamente diversa, perché il suo punto di vista è diverso dal mio». Comincio allora una discussione con lei e mi rendo conto che questa ragazza non solo ha competenze sul concetto di punto di vista, ma entra nel merito dell'argomento stregoneria, del rapporto sul femminile, come una persona molto preparata. Finisce la serata, ci salutiamo, io lascio un bigliettino da visita un po' a tutti e poi l'indomani mattina riparto.

Passano cinque anni e mi arriva una telefonata – io ero a Roma ad insegnare al Centro Sperimentale – era il giugno del 1998:

«Sono Paola di Verona, ti ricordi di me? Quella del punto di vista del cane».

«Ah, ho capito chi sei».

«Io ti ho telefonato perché mi trovo in un momento di particolare crisi, e siccome mi è rimasto nel cuore il racconto che tu hai fatto della strega volevo sapere se il film l'avevi fatto perché mi piacerebbe avere la cassetta del film, perché mi interessa l'argomento».

«No, guarda, il film non l'ho fatto. Ne ho fatto un altro su un brigante della Maremma. Anzi, devo dire che penso che quel film non lo farò mai perché adesso sono tutto preso da un altro progetto»

«Ma come non fai il film sulla strega, ma sei matto? Guarda che quel film è importante, lo devi fare assolutamente».

Insomma, comincia una discussione per telefono e dico: «Senti, ma invece di stare a discutere ore per telefono, io a Roma e te a Verona, vediamoci, ne parliamo. Se ti interessa così tanto io ho anche del materiale, te lo posso portare». Lei risponde: «Io vengo in Toscana in villeggiatura. Nel frattempo ho avuto un bambino, mi sono separata dal mio compagno, e con il bambino vengo a Barga».

Fatto sta che sono andato a trovarla e, insomma, ci siamo messi insieme. Ho conosciuto questo bambino, Tommaso, ed è nata la nostra storia. E lei da quel momento mi ha rotto talmente le scatole che io ho dovuto smettere di lavorare a *Segreti di Stato*. Avevo già raccolto materiali, stavo già lavorando, ero dentro la storia del bandito Giuliano, ma lei mi costringe a presentare la domanda al Ministero per avere il finanziamento per *Gostanza da Libbiano*. Presento la domanda e dopo un po' mi arriva la notizia che hanno finanziato il film. Si arriva al 1999 e si gira *Gostanza da Libbiano*. Il problema di *Gostanza da Libbiano* era che il personaggio doveva essere un'attrice di sessant'anni, ancora molto bella, toscana, possibilmente fiorentina, grande affabulatrice e con una grande presenza. Faccio il giro di tutte le attrici italiane e l'unica che può fare questa parte si chiama Lucia Poli, che ha le caratteristiche che mi ci volevano. Sicché io e Paola si va a Roma, a conoscere questa Lucia Poli. Chiediamo un appuntamento, le racconto questa storia e lei si dimostra

interessata. Dice: «Stasera venite a teatro, perché faccio uno spettacolo mio». Io e Paola andiamo a vedere lo spettacolo e quando la vedo sul palcoscenico mi sento morire, perché tutto quello che io odio nella recitazione lei lo esprimeva con un *savoir faire* incredibile. Ma come faccio io a tirar fuori Gostanza da Libbiano da questa roba qua? Mi sembrava di vedere Paolo Poli, anzi, era più femminile lui di lei, per cui io ero disperato. O lei o lei, ma lei è quella lì: come ci si lavora? Io ero in crisi nera e Paola allora mi fa un discorso: «Devi tirar fuori le palle, questa è una prova di regia. O sei un regista o non sei un regista. Se sei un regista prendi questa attrice, che è un'attrice, e ci tiri fuori quello che ti serve. Questo è un esame di maturità». Rispondo: «Va bene, prendiamo questa patata bollente e cerchiamo di racimolare qualcosa». Dopo scambi di lettere, telefonate, altri incontri, la convinciamo a fare questa parte.

A un certo punto lei entra in crisi, perché leggendo la sceneggiatura dice: «Io non sono una contadina, voi mi fate fare la parte di una contadina, io sono una borghese». Io replico: «Ferma la banda, hai letto male il copione, perché lei, come vedi, sì, è contadina ma in realtà è la figlia di Messer Michele da Firenze, per cui di fatto è una borghese che si è ritrovata a vivere nel mondo contadino». Questo la rassicura. Il problema è che prima delle riprese ci trasferiamo a San Miniato, paese dove si girerà il film; per un mese facciamo prove sul posto dove si era svolto, nel '500, il processo di Gostanza, nelle carceri, nei luoghi dov'era stata interrogata. Lucia Poli non ne voleva sapere di fare Gostanza da Libbiano, mi faceva Biancaneve e i sette nani, il peggio del peggio. Si sentiva urlare fuori dagli studi dove lavoravamo. E io dissi a Paola: «Senti, Paola, lei mi toglie talmente tante energie che io non riesco a provare con gli altri attori». E lei mi dice: «Non ti preoccupare, gli altri attori li preparo tutti io. Tu pensa a Lucia». E aggiunge una cosa incredibile, che mi ha fatto capire di avere accanto una donna eccezionale: «Ricordati che tu ti devi innamorare di Lucia Poli». E lì capisco il senso profondo del suo discorso.

Io e Lucia cominciamo un braccio di ferro; ero tranquillo perché a tutti gli altri attori pensava Paola, che aveva già fatto teatro, quindi non era una che non sapeva di cosa stava parlando. Mentre lei prepara tutti gli altri, io sto bloccato con Lucia, che mi fa sudare sangue fino all'ultimo. Alla fine non sapevo se levare le gambe a questa storia. Ma a un certo punto, siccome lei faceva la donna borghese, dico: «ora ti sistemo io». La prima scena l'abbiamo girata in una cella. È la scena famosa del dialogo dentro la cella. ([Video](#)). Quella cella è posta sotto l'antico palazzo pretorio, che oggi è stato trasformato in un albergo, da lì passavano le condutture dei gabinetti dell'albergo e un tubo era rotto. C'era un puzzo di merda che era una cosa terribile. Lì voglio girare e voglio vedere cosa fa. Lucia Poli si presenta tutta truccata e io, quando la vedo col cerone, dico: «Cos'è 'sta roba? Via, vatti a lavare la faccia. Io voglio te, la tua faccia vera, non voglio il trucco, quindi levati il trucco da teatro, perché qui non si fa teatro, qui si fa cinema». Lei dice: «Ma neanche un po' di cipria?». Io aggiungo: «No, al massimo il sapone Sole, quello giallo per i panni, di più non ti devi mettere». Non solo; le metto in testa una parrucca di capelli grigi da vecchia. Lei si appoggiava molto ai suoi boccoli biondi. Via: le ho messo i capelli da vecchia, le ho levato il trucco e lei è crollata, finalmente. Se uno guarda attentamente la prima scena lei è tiratissima, contratta totalmente, ma era talmente spaventata dall'esperienza che si è completamente abbandonata a quello che dicevo io. Faceva tutto come un automa e lì finalmente ho avuto il controllo della situazione. Poi lei si è sentita supportata, e si è abbandonata. È stata straordinaria. Tant'è vero che suo fratello, non Paolo, l'altro, che è professore universitario, alla prima del film, quando la vide sullo schermo, venne da me e mi disse: «Ma come hai fatto a tirare fuori quella roba lì da mia sorella? Noi familiari siamo rimasti impressionati, perché non è quello che noi conosciamo del suo modo di recitare».

Ero dimagrito dieci chili, nel frattempo. E devo dire che Paola ha lavorato con tutti gli altri in maniera straordinaria e non si sente una grande differenza di recitazione tra quelli preparati da Paola e quelli preparati da me. Anzi.

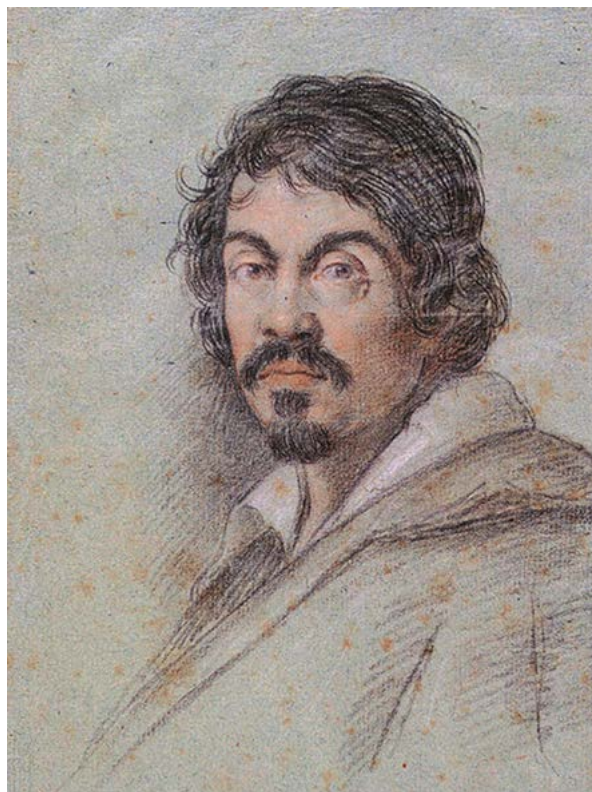
Paola è stata decisiva anche in alcune delle scene più complesse del film. La scena più difficile dal punto di vista della sua costruzione è l'interrogatorio dell'inquisitore con la bambina, con la nipotina di Gostanza. (Video). La scena è suddivisa in campo e controcampo. Nel campo c'è la bambina seduta su una sedia, nel controcampo invece c'è l'inquisitore che cammina davanti a una finestra, per cui nel campo si vede l'ombra dell'inquisitore che passa avanti e indietro davanti alla bambina. Il film l'abbiamo girato fra settembre e ottobre e la bambina a settembre era libera ma a ottobre era a scuola, per cui io ho girato la scena della bambina a settembre e un mese dopo la scena dell'inquisitore. Qual era il problema? Il problema era: come faceva l'inquisitore a essere nel campo e nel controcampo con l'ombra esattamente nella stessa posizione? Come si fa a far coincidere esattamente l'ombra sulla bambina con il movimento dell'inquisitore? Per Paola il problema è risolvibile. L'inquisitore giustamente camminava avanti e indietro, non puoi dirgli di fermarsi, aveva anche da dire un testo. Allora Paola ha preso i tempi del movimento dell'inquisitore, li ha cronometrati, poi durante la scena dell'inquisitore si è messa sdraiata sotto la macchina da presa tenendo le caviglie dell'inquisitore e, avendo il cronometro davanti, gli muoveva i piedi a seconda dei tempi previsti. Ha fatto il direttore d'orchestra. Anche perché lei ha una sensibilità musicale straordinaria, oltretutto. Mi ha risolto una scena che era altrimenti irrisolvibile. È facile scrivere su sceneggiatura che lui passa avanti e indietro e lei ha l'ombra davanti, ma prova a realizzarla, in cinema. Questo per farvi capire chi è Paola e come Paola si rapporta a questo lavoro.

D – In *Segreti di Stato* e *Puccini e la fanciulla* l'apporto di Paola è stato forse anche più forte.

R – Senza Paola *Segreti di Stato* non sarebbe stato realizzato. Dopo sette anni di ricerche storiche, avevo raccolto qualcosa come ventimila documenti, studiati uno per uno e imparati quasi a memoria, una ricostruzione di una complessità tale degli eventi politici nazionali e internazionali di quel momento che se ne potevano tirare fuori cinquanta di film. Il problema era che dovevo farne un solo di un'ora e mezza. Il problema si è risolto con lei che si è messa per una settimana ad ascoltarmi. Io le ho raccontato tutta la storia, i cinquanta film, e lei mi diceva: «Questo non mi interessa, questo non vuol dir nulla. Questa cosa va bene». Di tutta la roba che raccontavo lei prendeva, ogni tanto, una frase. Quell'elenco di frasi che lei ha preso sono il film *Segreti di Stato*, per questo dico che la sceneggiatura l'ha scritta lei. Poi ovviamente su quella struttura abbiamo lavorato, però lei è riuscita a individuare lo scheletro narrativo di un prodotto che doveva essere cinematografico attraverso un lavoro di taglia e cuci, tagliando il 99% della roba. Con quel poco che ha lasciato ha costruito la sceneggiatura. Naturalmente ha contribuito anche lì alla recitazione di alcuni degli attori. Per esempio il professore alla fine l'ha diretto lei, perché lui mi aveva sui coglioni, non so perché. Gli stavo antipatico, e così quando io stavo lì lui non mi voleva e mi buttavano fuori, allora era Paola a dirigere. Tutta la sequenza del professore l'ha diretta lei, il gioco delle carte l'ha inventato lei.

L'ultima cosa. In *Puccini e la fanciulla* ha diretto totalmente tutti gli attori – facendo piangere più volte il nostro Puccini – perché io ero totalmente preso da problemi di carattere scenografico. Lì era la scenografia che non funzionava, per cui dovevo assoluta-

mente sopperire all'errore che avevo fatto di aver scelto uno scenografo che non era uno scenografo, era un trovarobe, uno che si dava tante arie, ma che non era riuscito nemmeno a progettare le piccole cose che servivano. Per fortuna avevo un bravissimo tecnico falegname tutt'altro, un costruttore straordinario che si chiama Sandro Bettini il quale mi ha risolto i grossi problemi di scenografia assieme ai suoi amici. Allora Paola ha dovuto preparare tutti gli attori che, fra l'altro, tolta la moglie di Puccini, la figlia della moglie di Puccini e il prete, che erano attori di teatro, era gente, come si dice, presa per strada, soprattutto la protagonista e Puccini stesso. Il lavoro che Paola ha fatto con questi non-attori è stato veramente straordinario. In più lei ha inventato il progetto musicale, ha fatto cioè tutto il lavoro sulla partitura della *Fanciulla del West* e sulla scelta dei frammenti da inserire nelle singole sequenze. È stato un lavoro completamente suo. Se si dovesse dare una percentuale di responsabilità del film *Puccini e la fanciulla* la bilancia peserebbe più su Paola che non su di me. Io ho fatto semplicemente le inquadrature e la costruzione delle immagini, ma tutto il lavoro sul suono e sulla musica l'ha seguito Paola.



Ottavio Leoni, *Ritratto di Caravaggio*, 1621. Carboncino nero e pastelli su carta blu, Firenze, Biblioteca Marucelliana, inventario n. BMF DIS. VOL. H n. 4

D – Come nasce l'idea di dedicare un film a Caravaggio?

R – Sono tanti i motivi per cui mi sono avvicinato a questo progetto di Caravaggio, e in qualche modo ci sono delle assonanze con il progetto su Puccini. Una delle cose che mi ha incuriosito è il fatto che spesso l'arte fiorisce in persone che dal punto di vista umano sono assolutamente poco interessanti, quando non veramente piccini o addirittura criminali. Però dentro hanno questo fiore che è la sensibilità artistica. Puccini è un caso di questi; come uomo è un pezzo di merda – la ragazza muore per colpa sua, diciamolo chiaro e tondo – uno che faceva i suoi giochini, il classico piccolo borghese di provincia, però un genio musicale. Caravaggio era un mezzo matto, non ce lo dimentichiamo, era uno che ha tirato un piatto di carciofi contro un povero cameriere, ha dato una botta in testa ad un notaio. Era uno che non si tirava indietro a far cose che oggi giudicheremmo non certamente morali. Però quando prendeva il pennello in mano faceva cose straordinarie. Il primo rapporto che ho avuto con questi personaggi è stato di curiosità. Perché l'etica e l'estetica non convivono nella stessa persona? Per me l'etica e l'estetica sono la stessa cosa, c'è un rapporto strettissimo, invece queste sono due figure che separano l'etica dall'estetica.

Caravaggio in realtà lo amo fin da quando l'ho scoperto, da adolescente. Ho sentito in lui una forza pittorica insuperata. L'ho studiato, l'ho riletto, l'ho pedinato nelle mostre, nei libri che sono usciti. Volevo fare un film su Caravaggio perché in qualche modo questo mi



Caravaggio, *Seppellimento di Santa Lucia*, 1608, olio su tela, Siracusa, Chiesa di Santa Lucia alla Badia

permetteva di fare una riflessione metaforica sul concetto di etica dello sguardo. Le immagini di Caravaggio hanno una tale pulizia etica che, secondo me, nessun altro pittore ha mai raggiunto. Fare un film su un uomo che si interroga sull'etica della visione mi sembrava importante anche in chiave polemica con la prostituzione che oggi pervade l'immagine. L'immagine oggi è totalmente prostituita. Soprattutto in Italia, ogni film è di per sé pornografico. Io salvo pochissime figure del panorama del cinema italiano da questo punto di vista.

E di tutti i quadri del Caravaggio che io conosco a memoria, quello che amavo di più era quello più bistrattato dalla critica d'arte, e cioè il *Seppellimento di Santa Lucia*. In tantissimi libri di storia dell'arte e perfino in libri monografici su Caravaggio non è citato. Solo ultimamente comincia ad apparire sui libri, dopo che alcuni studiosi d'arte hanno cominciato a dire che, tutto sommato, non era da buttar via. Anche perché c'è stato un

recupero dovuto al restauro che il quadro ha avuto, durato vent'anni perché è uno dei quadri più sciupati e lesionati del Caravaggio.

Il mio approccio con la pittura è innanzitutto un rapporto emotivo, ma una volta superata l'emozione e, attraverso l'emozione sentita l'altezza dell'oggetto d'arte, comincia una successiva fase di riflessione sull'opera. Perché mi ha emozionato? A volte possono essere elementi cromatici che mi hanno toccato ma, poiché provengo da una formazione di tipo materialistico, cerco di trovare nelle opere pittoriche quello che io credo sia l'anima vera, e cioè la sua struttura. Che cos'è la struttura in un'opera pittorica? È l'equivalente della struttura musicale. In un'opera musicale abbiamo chiaro che si può tradurre un elemento sonoro in un pentagramma fatto di elementi matematici – per cui il pentagramma in qualche modo è la traduzione schematica dell'oggetto musicale. La stessa cosa esiste anche in pittura, cioè esiste la possibilità di individuare il pentagramma che ci consente di leggere la struttura dell'opera d'arte, perché anche la struttura dell'opera pittorica sottostà a regole geometrico-matematiche. Mentre la musica fa riferimento alla matematica, la pittura fa riferimento alla geometria. Questo significa che per comprendere un'opera pittorica dal punto di vista della struttura occorre partire dalla forma della tela. La tela si chiama quadro perché è un oggetto che ha una forma quadrangolare. Ci sono anche quadri tondi o triangolari, ma generalmente la tela ha una forma quadrangolare. Il rettangolo ha, al suo interno, una struttura che si individua tirando le diagonali e le mediane. In questo modo si crea una sorta di reticolo che può, a sua volta, essere suddiviso. Il rettangolo, quindi, consente una sua suddivisione attraverso linee precise e geometricamente misurabili.

Se io posso misurare, grazie a queste linee e alla forma del rettangolo, gli elementi che sono rappresentati all'interno della tela io posso calcolarne il valore geometrico dentro lo spazio della tela. Applicando tali calcoli al Caravaggio, scopro (posso farlo su qualunque

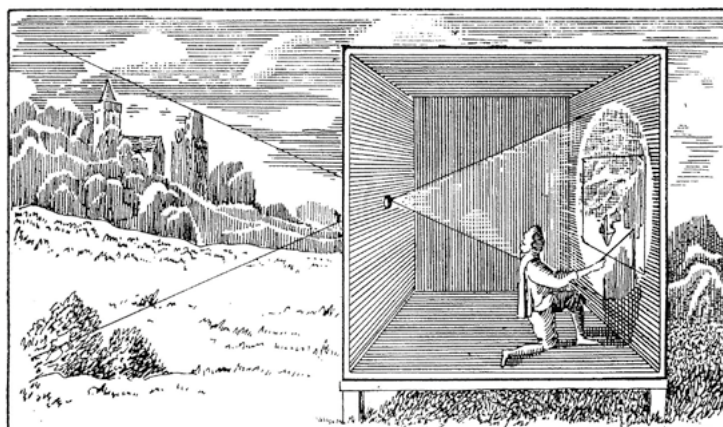
pittore) gli elementi geometrico-matematici della composizione. Questo aspetto geometrico-matematico è stato studiato soprattutto nel periodo rinascimentale. Quando Piero Della Francesca dipingeva un quadro, dietro c'era un'equazione geometrica straordinaria. Ma anche Giotto lo faceva cento-



cinquant'anni prima. Allora, qual è la grande rivoluzione pittorica di Caravaggio? È l'aver inventato strutture compositive assolutamente nuove rispetto a quelle precedenti. La sua vera rivoluzione è questa, non fare figure realistiche, ma distribuire queste figure nello spazio secondo concetti assolutamente nuovi e moderni. Basti pensare, per esempio, al *Seppellimento di Santa Lucia*: è un quadro verticale di quattro metri per tre dove, però, la scena rappresentata occupa solamente i primi due metri, sopra è vuoto. Solamente questa divisione dello spazio pieno/vuoto già di per sé è una

rivoluzione in campo compositivo rispetto a tecniche precedenti. Lo studio di tutto questo ci permette di comprendere molto più a fondo la grandezza di Caravaggio, che non è, ripeto, nella capacità di riprodurre il vero, ma nella distribuzione delle figure nello spazio della composizione.

Studiando Caravaggio, mi imbatto in una storica dell'arte di Firenze, Roberta Lapucci, che propone una teoria assolutamente straordinaria, recuperando però un concetto già espresso da Longhi tra il 1946 e il 1947: Caravaggio dipinge con la camera oscura. Essendo non solo una storica dell'arte, ma anche una restauratrice, e avendo fatto delle diagnostiche su opere del Caravaggio – tra cui un lavoro enorme proprio sul *Seppellimento di Santa Lucia* attraverso processi radiografici – ha individuato i famosi tre elementi caratteristici della pittura di Caravaggio. Per riconoscere un Caravaggio gli storici dell'arte fanno una radiografia e se non si vede il disegno preparatorio sottostante è sicuramente un Caravaggio, perché Caravaggio dipingeva direttamente sulla tela senza disegno preparatorio. Un'altra caratteristica di Caravaggio sono i pentimenti in corso d'opera, cioè una serie di cancellature. Queste cose, attraverso il lavoro radiografico, si vedono benissimo. Terzo elemento, misterioso, eppure comune a tutta l'opera di Caravaggio, è la presenza di strane incisioni prodotte sullo strato del colore della tela, fatte con la punta di legno del pennello. Caravaggio prendeva la punta del pennello e faceva delle incisioni sulla tela che si vedono a luce radente. Nessuno aveva mai capito perché facesse queste incisioni. Dopo anni – questa cosa mi intrigava tantissimo – ho scoperto che questi segni sono soprattutto fatti su figure che non



hanno una postura comoda. Come mai? Accettando per buona l'ipotesi che Caravaggio dipingesse con la camera oscura è evidente che il modello che aveva una postura scomoda dopo un po' si stancava e si doveva riposare, per cui per rimetterlo esattamente in quella posizione doveva prendere dei punti di riferimento. Questa è la prova scientifica che Caravaggio proiettava le figure attraverso la camera oscura.

A questo punto il discorso sull'etica dell'immagine riportata in un film su un pittore diventa ancora più interessante. Mi chiedo: «Caravaggio come lavorava con la camera oscura?». Prendeva gli attori per strada, gente raccattata, ragazzotti, vecchietti, e li portava nello studio. Sappiamo dai documenti del tempo che ebbe un processo con la padrona di casa perché un giorno lei entra e scopre che lui ha sfondato il soffitto di casa e ha tutte le pareti tinte di nero. Nessuno ha mai capito perché. Sfondando il soffitto e tingendo le pareti delle stanze di nero creava, su due stanze comunicanti, una camera oscura perfetta. Con la luce che arrivava dal soffitto, illuminava i suoi soggetti e con un buco fatto nella porta di comunicazione con la stanza accanto creava la camera oscura per potervi proiettare l'immagine del soggetto illuminato. Quindi prendeva questi soggetti, li metteva in posa, li vestiva con i costumi che voleva lui, li illuminava con degli specchi o direttamente con la luce del sole, dopodiché li proiettava su una tela. La metafora sul cinema è totale a quel punto. Un regista non fa le stesse cose?

Allora ho cominciato a lavorare con questa professoressa e a vedere e ritrovare in tantissime opere di Caravaggio questi elementi. Mentre lei andava avanti con le ricerche diagnostiche, io sono andato avanti, invece, sul discorso delle strutture, per cui di ogni quadro del Caravaggio abbiamo individuato ed evidenziato la struttura compositiva, fino a scoprire, in un quadro straordinario che è a Messina, addirittura un testo narrativo nascosto dentro il quadro. La struttura rivela un racconto che è diverso dal soggetto rappresentato. Quando scopri queste cose scopri che Caravaggio era qualcosa di ben più importante del ragazzotto un po' matto che hanno descritto molti storici dell'arte, per cui poter parlare di Caravaggio in questo modo mi sembrava estremamente interessante, illuminante, soprattutto per riflettere sull'etica dell'immagine, che è il tema a me più caro.

¹ Originariamente pubblicato nel 1972 da Partisan a cura di Gianni Menon, *Dibattito su Rossellini* è stato rieditato nel 2009 da Diabasis, con la cura di Adriano Aprà, gli interventi di alcuni dei partecipanti (Maurizio Badiani, Paolo Benvenuti, Carlo Alberto Bianchi, Fabio Carlini, Andrea Duè, Franco Ferrini, Enrico Forti, Antonio Gentile, Alfredo Nascimbeni, Faliero Rosati, Alfredo Rossi, Vincenzo Velati, Mauro Zanichelli), la prefazione di Renzo Rossellini e tre saggi di Goffredo Fofi, Michele Guerra e Sandra Lischi.

² Si tratta del racconto *Tre versioni di Giuda*, confluito in *Finzioni* (trad. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi 2005).



VIRGILIO FANTUZZI

Paolo Benvenuti: un'anima dietro le sbarre

The long relationship between Paolo Benvenuti and Virgilio Fantuzzi is the story of a fascinating confrontation between a filmmaker and a film critic who comes from widely different cultures and hold apparently opposite ideas on religion. Nonetheless, even if from different sides, they have been able to meet on the common ground of narrative ethics and intellectual rigor through which they basically ask the same question to a movie. This paper reconstructs the phases of such a relationship and analyzes Benvenuti's feature films as the possible point of convergence between these different sensibilities.

I miei rapporti personali con Paolo Benvenuti hanno inizio con una lite furibonda. Avevo visto e rivisto *Il bacio di Giuda*, film che esercitava su di me uno strano fascino, ma che si presentava come un enigma del quale non riuscivo a trovare la soluzione. Lui a Pisa, io a Roma, ci incontravamo di tanto in tanto in quel periodo, sempre per riprendere il solito, interminabile battibecco. Io pensavo, e mi sbagliavo, che la soluzione dell'enigma avrebbe dovuto fornirmela lui. Ma le nostre discussioni, che culminavano inevitabilmente con l'affermazione cocciuta, da entrambe le parti, di verità apodittiche, reciprocamente inconciliabili, non mi consentivano di pervenire a una conclusione accettabile.

1. *Una fede diversa*

Secondo Paolo, Gesù, protagonista del suo primo lungometraggio, che, per modestia, cede all'antagonista l'onore del titolo, non è un personaggio storico, ma metastorico. Da sacerdote e gesuita come sono, ritenevo che fosse mio dovere sostenere nelle nostre discussioni esattamente il contrario. Nulla togliendo alla dimensione metastorica del personaggio Gesù, che è assolutamente evidente, il fatto che Cristo debordi, come ogni cristiano sa, dai limiti della storia per farsi contemporaneo (nei secoli e nei millenni) di tutti coloro che in lui credono e a lui si affidano, non esclude che, quando era vivo in quel lembo di terra che si chiama Palestina, dentro la storia ci sia stato, e come! «*Crucifixus* – sono parole del Credo – *sub Pontio Pilato passus et sepultus est*». Muro contro muro. Il confronto finiva lì.

Nelle scuole teologiche da me frequentate mi avevano insegnato a discutere con tutti coloro che non la pensavano come me: con i laici, con i miscredenti, con gli avversari della religione. Con tutti avrei dovuto trovare una linea di ragionevolezza, cercando insieme dei punti nei quali fede e ragione si possono incontrare... Con Paolo non era così.

Per lui, non solo Gesù, ma Pilato, Caifa, Erode e gli altri personaggi indicati dai Vangeli come comprimari del dramma della Passione erano tutti frutto di invenzione. Tra Vangeli canonici e Vangeli apocrifi non faceva nessuna differenza. La sua preferenza andava decisamente ai secondi perché più conformi al suo modo di pensare.

«Guarda, Paolo, che in Terra Santa è stata trovata una stele marmorea nella quale è incisa un'iscrizione che dice pressappoco: questa stele l'ha fatta erigere il procuratore Pilato in onore dei mani (*diis manibus*) dell'Imperatore Tiberio». Piuttosto di recedere dal-

le sue convinzioni, avrebbe preferito pensare che si trattasse di un falso, o di una storia inventata. Inutile parlare con lui delle fonti storiche extraevangeliche. Diffidava dell'attendibilità scientifica degli studi biblici di fonte cattolica perché li riteneva inquinati da pregiudizi favorevoli alla posizione ufficiale della Chiesa.

Aveva litigato con il suo maestro Roberto Rossellini perché nel *Messia* (film realizzato dal padre del Neorealismo nel 1975) aveva trattato Gesù come se fosse una persona realmente esistita e non come un personaggio inventato con lo scopo di veicolare attraverso di lui un'idea religiosa. Accompagnarlo nei dibattiti dove certe signore impellicciate pendevano dalle sue labbra come se in lui parlasse un oracolo, è stata per me – devo ammetterlo – un'esperienza penosa. Questo testa a testa è durato all'incirca nove mesi, più o meno il tempo che ci vuole per far nascere un bambino.

La sua mancanza di ragionevolezza era così radicale, la sua rigidità così assoluta che, alla fine, mi sono dovuto arrendere. Non mi trovavo di fronte a un uomo che ragionava in una maniera diversa dalla mia, ma a un credente «fanatico» che a me, credente «ragionevole», proponeva una fede diversa dalla mia.

Mi sono lasciato convincere da lui? Mi sono convertito alla sua religione? Evidentemente no. Ho smesso semplicemente di pensare che lui fosse un miscredente, un uomo imbevuto di razionalismo e relativismo come ce ne sono tanti nell'attuale mondo secolarizzato, e ho cominciato a considerarlo come uno che appartiene a una sorta di setta eretica, la quale non ha probabilmente altri adepti al di fuori di lui. Ma veniamo a *Il bacio di Giuda* e al suo enigma.

Visto in superficie, il film sembra avallare le idee proposte a voce dal suo autore, ma letto in profondità (seguendo cioè le indicazioni contenute nei riferimenti simbolici, che abbondano nelle immagini, contrassegnate da precise connotazioni di stile) può dire tante altre cose, comprese quelle che penso io, anche se so che Paolo non è d'accordo con me. Ho deciso di seguire un procedimento di questo genere (che privilegia il contenuto simbolico delle immagini rispetto al significato letterale della storia), lasciando perdere le discussioni sui principi fondamentali, e alla fine mi sono accorto che, al di là del piacere reciproco che provavamo nel contraddirci punto su punto, Paolo e io avevamo anche delle idee che potevamo condividere pacificamente.

Mi viene in mente a questo proposito un aneddoto che risale all'autunno del 1966. Avevo organizzato un incontro tra Pier Paolo Pasolini e un gruppo di gesuiti, alunni e docenti di alcuni atenei romani (tra i quali c'era il padre Carlo Maria Martini, allora professore del Pontificio Istituto Biblico, poi Cardinale Arcivescovo di Milano). Si sviluppò un dibattito che aveva come argomento la religione. Poi ci fu la proiezione del film *La ricotta*, che ho visto per la prima volta in quell'occasione seduto accanto al regista. A un certo momento, mentre le immagini scorrevano sullo schermo, ho avuto un'intuizione e mi sono rivolto a Pasolini bisbigliandogli in un orecchio: «Ho capito quello che lei vuole dire... Anche lei ha una sua religione, ma è diversa dalla nostra».

Con Pasolini dicevo religione. Con Paolo preferisco dire fede.

2. Un disegno preciso

Pasolini mi ha insegnato a superare il principio di non contraddizione. Il cinema inteso come arte (il «cinema di poesia», diceva lui) non si basa sugli stessi criteri che vigono nelle scienze esatte. Il cinema non rifugge dalle contraddizioni, ma, al contrario, se ne nutre, le fa crescere dentro di sé, le fa esplodere portandole al diapason. Solo in questo

modo cattura l'attenzione dello spettatore esponendo alla luce del sole ciò che la normale commedia della vita, con il suo inevitabile gioco delle parti, tende a dissimulare: le contraddizioni, appunto.

I film che Paolo Benvenuti è riuscito a realizzare nel corso della sua carriera non sono molti. Nei lunghi intervalli tra un film e l'altro si dedica ad approfondire l'argomento (per lo più un'indagine storica) che sarà oggetto della sua prossima realizzazione. Consulta documenti, ricerca testimonianze, si reca personalmente nei luoghi dove si sono svolti i fatti, raccoglie tutti i dati che possono aiutarlo a 'vedere' ciò che è realmente accaduto. La sua attenzione non si limita a prendere atto degli elementi esteriori, ma tende ad assimilare tutto ciò che l'ambiente reale suggerisce con il suo modo di essere: forme e colori, rumori e silenzi.

La sua ricerca prosegue nel contatto con gli interpreti: personaggi autentici più che attori professionisti. Documenti viventi, anch'essi, che contengono in sé una storia personale, erede a sua volta di tante altre storie che si sono susseguite nelle precedenti generazioni... La civiltà moderna ha coperto con una patina uniforme quei volti autentici, quei gesti che recano l'impronta di antiche abitudini, di una saggezza accumulata nei secoli...

Solo quando la ricerca è conclusa, Paolo comincia a 'girare'. Frutto della ricerca è un disegno preciso, assolutamente nitido, dove tutto è chiaro. Non una sbavatura, non una zona d'ombra, non un'esitazione o un'incertezza. Tutto è calcolato al millimetro. La verità di Paolo è frutto di un rigoroso metodo di indagine (premiato non di rado da autentici colpi di fortuna), di una capacità di analisi che riesce a sviscerare anche gli aspetti più nascosti di una vicenda mai chiarita in precedenza, di un'intuizione folgorante che, al termine del faticoso lavoro preparatorio, diventa la molla che spinge all'azione, lo scatto che separa il progetto dalla sua realizzazione.

Non è necessario che il risultato dell'indagine coincida con la verità dei fatti. L'importante è che Paolo raggiunga la certezza di possedere una 'sua' verità. Solo in questo modo il film risulterà 'vero' nel suo insieme e in ogni minimo particolare. Allo spettatore attento spetta il compito di 'scoprire' la verità racchiusa nel film, che, come dicevo prima, non coincide con quello che si vede in superficie, ma fa parte di un qualcosa che sta 'al di là' delle immagini.

Ognuno dei sei lungometraggi a soggetto realizzati finora da Paolo può essere considerato come un oggetto trasparente, che può essere osservato da diversi punti di vista. Può essere addirittura capovolto o rovesciato... *Il bacio di Giuda* ha inizio con un uomo in abiti moderni (l'attore Giorgio Algranti che nel film interpreterà il ruolo di



Fotogramma da *Il bacio di Giuda*

Giuda), intento a leggere una pagina del Vangelo di Matteo. Il racconto si concretizza nella scena con la cattura di Gesù (Carlo Bachi) nel Getsemani. Titoli di testa. Sulle rive del lago di Genezaret, Gesù dorme nella luce dorata del primo sole. Alcuni bimbi nudi, che giocano lì vicino, lo risvegliano cospargendo il suo corpo con la sabbia. La composizione dell'immagine prima di tutto. Adagiato supino su una stuoia, il torso nudo, un drappo leggero sulla parte inferiore del corpo, Gesù è visto dalla parte dei piedi. Lo scorcio rinvia al *Cristo morto* del Mantegna nella pinacoteca di Brera a Milano, anche se lo stile figurativo non è mantegnesco, ma con la morbidezza dei colori sembra avvicinarsi piuttosto ai manieristi

fiorentini e in particolare al Pontormo. Gesù dorme. I bimbi (angioletti?) lo svegliano (dal sonno della morte?). Catturato dai soldati nell'antefilm, processato, ucciso e sepolto nel buio che fa da sfondo ai titoli di testa, Gesù sta forse per risorgere nella luce di un nuovo giorno?

Ecco cosa vuol dire, secondo me, guardare quello che un'immagine dice in maniera esplicita e diretta (un normale risveglio di Gesù in una delle tante mattine che hanno aperto i giorni della sua vita terrena) e allo stesso tempo 'vedere' quello che la stessa immagine suggerisce a un altro livello di lettura. Esempi di questo genere non mancano certo in un film come *Il bacio di Giuda* che, con l'intento di scagionare Giuda dall'accusa di aver tradito Gesù, lascia capire che l'Iscriota si sarebbe limitato a eseguire quello che il suo Maestro gli chiedeva di fare rivolgendosi a lui con parole sibilline delle quali, unico «intellettuale» tra gli apostoli, era il solo a percepire il significato che rimaneva oscuro a tutti gli altri.

Ma passiamo al secondo lungometraggio di Benvenuti, *Confortorio*, che, adottando lo stesso procedimento della lettura molteplice di un testo che, mentre dice apertamente una cosa, ne lascia capire un'altra comunicata in modo criptico, sembra voler riprendere, sotto un'angolazione diversa, il discorso sulla passione di Cristo, e sui suoi simboli, abbozzato nel film precedente.

3. Cristo tra i due ladroni

Confortorio narra l'ultima notte di due ebrei condannati a morte per furto con effrazione nella Roma della prima metà del Settecento. I confratelli del pio sodalizio di San Giovanni Decollato hanno il compito di «confortare» i condannati a morte convincendoli a confessarsi e comunicarsi prima dell'esecuzione. In questo caso, trattandosi di due ebrei, dovrebbero convincerli (in un lasso di tempo molto ristretto) a lasciare la loro 'falsa' religione per passare a quella 'vera', in modo da ottenere che, con la morte, si aprano per loro le porte del Paradiso. Impresa non facile che, alla fine, non soltanto andrà delusa, ma otterrà l'effetto contrario. I due ebrei, appartenenti agli strati bassi del popolo, non avevano un'idea precisa della specificità della loro religione. Ottengono la piena consapevolezza della propria identità, come ebrei, proprio in quella notte a motivo dell'insistenza con la quale i confratelli li vogliono indottrinare.

A un certo punto del film, uno dei due ebrei, Angeluccio (Franco Pistoni) viene interrogato in un ambiente che assomiglia al refettorio di un convento. Lui è di qua dal tavolo. I confratelli stanno di là. Quando Angeluccio, mostrando segni di insofferenza, si alza dallo sgabello dove è seduto, la macchina da presa asseconda i suoi movimenti con una panoramica che, dal basso verso l'alto, va a scoprire un affresco con l'*Ultima Cena* dipinto sulla parete di fondo.

Non si può non cogliere il rapporto di analogia tra le due immagini, quella cinematografica e quella dipinta, con Angeluccio posto di qua dal tavolo mentre i confratelli stanno di là allo stesso modo in cui, nell'affresco, Giuda è posto di qua mentre Gesù e gli altri undici apostoli sono posti di là. Lo stesso schema era stato adottato da Benvenuti in *Il bacio di Giuda*, dove la rappresentazione dell'*Ultima Cena* si sviluppa in una sequenza ampia e articolata.

A questo punto si ha l'impressione che, in *Confortorio*, si apra, come una parentesi, una sorta di film nel film. I confratelli, per cercare di suggestionare i due condannati e convincerli a cambiare religione, adottano una strana liturgia che comprende l'uso di un grande

crocifisso. Ecco il crocifisso sull'altare nella cappella. È inquadrato dall'alto come il *Cristo di san Giovanni della Croce* dipinto da Salvador Dalì e conservato nella Glasgow Art Gallery. Ai suoi piedi passano i confratelli in processione con candele accese al canto del *Misere-*



Fotogramma da *Confortorio*

re. L'altro ebreo, Abramo (Emanuele Cruc-ci Viterbi) è alle prese con un domenicano (Adriano Iurissevich), che tenta invano di convincerlo a farsi cristiano. Abramo gli si rivolta contro e manda in frantumi il crocifisso che l'altro tiene tra le mani. Entra in scena un cappuccino (Dario Marconcini), il quale si flagella assieme ai confratelli davanti al povero Angeluccio che contempla la scena con gli occhi sbarrati. Nel passare dall'uno all'altro degli ambienti nei quali le diverse azioni si svolgono simultaneamente, Benvenuti utilizza procedimenti di montaggio che si spingono fino al *trompe*

l'oeil, come quando accosta l'uno all'altro il crocifisso grande, che sta sull'altare della cappella, e quello piccolo, che il domenicano brandisce, in modo da far apparire gigantesca la mano del religioso che lo afferra.

La manipolazione dei simboli religiosi per suggestionare i due condannati e indurli a convertirsi assume dimensioni grandiose quando il cappuccino fa adagiare Abramo supino su un drappo funebre e fa deporre sul suo corpo il grande crocifisso. L'immagine del Cristo che entra in campo, visto in soggettiva da Abramo, è impressionante. La pressione psicologica esercitata sui due prigionieri, legati con catene che equivalgono a strumenti di tortura, è insopportabile. Il tutto è condito con canti gregoriani e con riferimenti alla liturgia penitenziale e funeraria.

La situazione si fa pesante e il film corre il rischio di scivolare nel grottesco. Il regista tuttavia ha una concezione alta delle intenzioni dei confratelli i quali, secondo la mentalità del loro tempo, si prodigano per il bene delle anime dei due condannati. Compie pertanto un'operazione di stile che non si limiti a illustrare i fatti mostrandoli per quello che sono, ma si fa carico, come avevamo visto nel film precedente, dei significati impliciti che i simboli religiosi (crocifisso, candele accese, drappo funebre...) possono assumere al di là della loro utilizzazione come strumenti di persuasione forzata.

Metalinguaggio, spettacolo nello spettacolo, rito liturgico smontato nei suoi elementi essenziali e rimontato all'interno di un rito cinematografico, che ne accresce la portata simbolica. Il cappuccino invita i confratelli, che circondano Abramo con candele accese, a fargli sentire le pene dell'Inferno. L'urlo di Abramo rimbalza nel luogo dove Angeluccio, costretto dai ferri in una posizione da rannicchiato, giace ai piedi del grande crocifisso che ha ritrovato il suo posto nella cappella. Andreuccio guarda il crocifisso con gli occhi fuori dalle orbite. L'urlo cede il posto, nella colonna sonora, a un canto polifonico eseguito da voci femminili. Religiose che da un vicino convento pregano per la conversione degli ebrei? «*Tenebrae factae sunt...*». Un primo piano del crocifisso, della durata di ottanta secondi, accompagna il canto: «Si fece buio su tutta la terra mentre i Giudei crocifiggevano Gesù. E all'ora nona [le tre del pomeriggio] Gesù esclamò a gran voce: "Dio mio, perché mi hai abbandonato?", e, inclinato il capo, rese lo spirito». Un effetto di luci sapientemente dosate sul volto del Crocifisso fa sì che l'immagine esprima ciò che le parole del canto dicono. Ecco il punto al quale Benvenuti voleva arrivare con quel suo armeggiare cauto e

sicuro attorno agli oggetti di culto, ai gesti rituali e ai canti liturgici, che nelle mani di un altro regista avrebbero potuto diventare occasione di irriverenza o blasfemia.

Dal carcere romano di via Giulia, dove i fatti narrati dal film si sono svolti realmente, l'azione si sposta sul Golgota, alle tre del pomeriggio di quel venerdì che, indipendentemente dalle opinioni personali del regista circa la veridicità dei Vangeli, ha segnato una svolta decisiva nella storia dell'umanità. Oppure, se si vuole prestar fede a un'ipotesi mistica che, assieme ad altri significati, si fa strada tra le pieghe del film, Cristo si trasferisce dal Golgota del 33 d.C. alla via Giulia del 1736 e torna a farsi crocifiggere (dai suoi seguaci!) tra due ladroni ebrei, dei quali ha deciso di condividere la sorte.

4. Territori di confine

Il terzo lungometraggio a soggetto di Paolo Benvenuti è ambientato nella Maremma toscana sul finire dell'Ottocento e s'intitola *Tiburzi*, il nome di un famoso brigante del quale ancora si parla come di una figura leggendaria, nume tutelare del luogo.

Un brigante? Sì! Ancora un emarginato, un condannato, un reietto, un uomo cancellato dalla storia, privato della propria identità come Giuda, come gli ebrei relegati nel ghetto della Roma papalina. Oppure, da un altro punto di vista che a Benvenuti non dispiace, un semidio, un intermediario tra latifondisti e servi della gleba in un lembo di terra che stenta a uscire dalle brume del Medioevo.

Siamo a Grosseto nel 1896. L'unificazione dell'Italia è un fatto recente, particolarmente sentito in una zona che, fino a qualche tempo prima, segnava il confine tra il Granducato di Toscana e lo Stato Pontificio. Territori che, come ricorda un personaggio del film, erano governati con criteri diversi. «Una società rozza quella papalina: malaria, miseria, ignoranza, oppressione... Più briganti che preti. Il Granducato di Toscana invece era lo stato più liberale d'Italia».

Tiburzi, condannato in contumacia, torna dalla Francia, dove viveva sotto falso nome in una sorta di esilio dorato, e si fa vedere in Toscana, nelle terre del principe Corsini. Nasce una partita di caccia all'uomo, ovvero una gara a chi intercetta per primo il brigante: il capitano Giacheri (Marcello Bartolomei), comandante dei carabinieri, per arrestarlo, il principe Corsini (Dario Marconcini) per farlo ammazzare prima che sia catturato vivo.

In realtà, la partita è truccata perché a condurre il gioco è lo stesso Tiburzi il quale, dopo aver constatato che un'oscura morte in esilio sta per consegnarlo all'oblio, e di conseguenza priva la sua vita del significato che, agli occhi degli abitanti della Maremma, aveva assunto come aspirazione a uno stato di cose in cui gli innocenti sono difesi e i colpevoli puniti, e non viceversa, ha deciso di riappropriarsi della sua leggenda con una morte che sia degna della sua fama. Ha inizio uno scambio di messaggi a distanza tra Tiburzi e Corsini. Il linguaggio adottato è tale da poter essere inteso per il verso giusto soltanto da parte di chi ne possiede la chiave.

Nel film, il famoso brigante, interpretato da Pio Gianelli, oltre che inafferrabile, risulta anche invisibile. Appare soltanto al quarantacinquesimo minuto di proiezione di una pellicola che dura in tutto un'ora e un quarto. Nella mezz'ora in cui è presente sullo schermo non pronuncia nemmeno una parola. Lo incontriamo nel folto della macchia maremmana, tra i ruderi di quella che fu la tomba di un re etrusco, scavata nella roccia, e divenne un monastero abitato da eremiti nel Medioevo. Lo vediamo centellinare, minuto per minuto, il tempo che lo separa dalla morte. Compire, nel corso della sua 'ultima cena', i gesti rituali che riassumono il senso di tutta la sua vita. Fumare un sigaro e soffiare il fumo con-

tro la lampada a petrolio con un gesto che Benvenuti amplifica mettendo fumo e lampada a confronto diretto con la luna che, dopo un furioso temporale, fa capolino tra le nuvole.

Dopo il traditore per antonomasia (Giuda), i due ebrei sorpresi a rubare nel ghetto e condannati a essere impiccati davanti alla mole di Castel Sant'Angelo e il brigante che il mutare dei tempi ha spodestato dal suo trono maremmano, alla ricerca di Benvenuti non mancava che una strega per completare una carrellata ideale sui rei, sugli esclusi, privati di ogni diritto, spogliati della propria dignità e ridotti a nulla. Ecco, di nuovo, una storia toscana, *Gostanza da Libbiano*, desunta dagli atti di un processo per stregoneria, avvenuto a San Miniato al Tedesco nel 1554, rinvenuti nell'Archivio storico del Comune di San Miniato e pubblicati per la prima volta, a cura di Franco Cardini, nel 1989.



Fotogramma da *Tiburzi*

Sembra facile. Il lavoro del notaio che ha stilato la relazione stenografica degli interrogatori, giunta fino a noi, è così preciso che basta mettere quelle parole sulla bocca degli attori e la cosa è fatta. Ma non è così.

Non mancano a San Miniato, dove il film è stato girato in ambienti naturali, luoghi che sono rimasti intatti dal Cinquecento a oggi. Pietre che trasudano i sapori e gli odori della Storia. Alte volte degli edifici che, nel silenzio rimasto immune dall'inquinamento acustico, fanno risuonare l'eco delle parole con accento antico. Rintocchi di campane che scandiscono le ore del giorno... Ma la ricerca di qualcosa che abbia il sapore autentico della verità, anche se si tratta di una verità che risulta pienamente credibile sul piano artistico, non già su quello ontologico, impossibile da conseguire, non si accontenta delle apparenze.

Benvenuti sopprime, tanto per cominciare, il colore. Il film è stato girato in autunno, quando la vegetazione che riveste i colli toscani si tinge di colori così smaglianti (verde, ocra e oro antico...) da risultare eccessiva nella sua bellezza, dispersiva e fuorviante rispetto alla concentrazione richiesta dal film. Il lavoro di scavo, compiuto sugli attori, consiste nel trovare il personaggio 'dentro' l'interprete. Il regista ottiene in questo senso risultati eccellenti dalla splendida Lucia Poli (*Gostanza*), da Valentino Davanzati (*Vicario del Vescovo di Lucca*) e da Renzo Cerrato (*l'Inquisitore*).

Vale la pena di soffermarci, a questo proposito, su un aneddoto indicativo del metodo con il quale Benvenuti lavora sugli attori. Nel primo incontro che il regista ha avuto con Cerrato gli propone di leggere qualche battuta del copione. Il tono non era quello giusto e i tentativi per raggiungerlo si sono protratti per ore e ore, fino alle due di notte. Stremato e con il morale a pezzi, l'anziano attore decide di arrendersi e si rivolge al regista con la voce spenta che, al colmo della disperazione, assume un tono cavernoso: «Senti, Paolo. Io non ce la faccio più. È meglio che lasciamo perdere...». «Ecco – ribatte pronto il regista – Questo è il tono giusto. La parte la reciterai così».

5. Il potere aggiorna i suoi metodi di repressione

Visto dall'inizio alla fine, il film *Gostanza da Libbiano* narra, come si è detto, un processo di stregoneria del Cinquecento, basato su documenti autentici. A una osservazione più attenta però risulta che i processi rappresentati nel film sono due e non uno. Il primo, condotto dall'autorità religiosa locale, è un processo d'impostazione medievale, basato sulla convinzione che l'imputata abbia avuto rapporti carnali con il Maligno. Il secondo, presieduto da un Inquisitore che viene da Firenze ed esercita la giurisdizione sull'intero territorio del Granducato, può essere considerato come un processo al processo precedente. Le false credenze concernenti fenomeni paranormali vengono smontate una dopo l'altra sulla base di nuove conoscenze introdotte dall'evolversi della scienza (siamo ai tempi di Galileo).

Mentre il primo processo avrebbe potuto avere come conclusione 'naturale' la morte della strega sul rogo, e in questo modo lei avrebbe ottenuto, assieme alla punizione tremenda, la conferma dei suoi poteri soprannaturali, con il secondo processo si arriva non già all'assoluzione dell'imputata, ma a una condanna all'esilio e al silenzio. Cioè all'annientamento della sua personalità e al totale misconoscimento del ruolo da lei esercitato in quanto portatrice di una cultura alternativa rispetto a quella ufficiale. Non siamo più nel Medioevo. Nell'Epoca Moderna il potere aggiorna i suoi metodi di repressione. Non più roghi spettacolari per punire supposti convegni di streghe e stregoni con Satana e i suoi adepti; ma emarginazione, silenzio e oblio.

Con un salto nel tempo il film successivo, *Segreti di stato*, ci porta nel bel mezzo del secolo XX. Con due guerre mondiali alle spalle, l'Italia si appresta ad affrontare i decenni della guerra fredda e della lotta politica che ha contrassegnato quella che oggi viene chiamata la prima Repubblica. La strage di Portella della Ginestra, nei pressi di Palermo, primo maggio 1947, è uno di quegli eventi che hanno fatto scorrere i proverbiali fiumi d'inchiostro. Una sua ricostruzione cinematografica è contenuta nel film *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi, al quale è riconosciuto un posto importante nella storia del cinema italiano impegnato sul fronte politico. A Benvenuti non piace il film di Rosi e stigmatizza come falso storico la ricostruzione della strage in esso contenuta. Il suo film, dedicato alla memoria di Danilo Dolci, parte da un presupposto completamente diverso.

L'incontro di Paolo con Dolci è avvenuto nel 1996, quando il regista ha avuto la possibilità di far vedere al noto sociologo e pedagogista *Confortorio* e *Il bacio di Giuda*. Dolci non amava il cinema. Lo riteneva veicolo di «trasmissione» e non oggetto di «comunicazione». Strumento di 'propaganda', facilmente manipolabile dal potere, quello politico come quello economico, per condizionare e asservire le coscienze delle masse. Riconobbe tuttavia che il cinema di Benvenuti, a differenza del normale cinema spettacolare, non imponeva allo spettatore idee preconcrete, ma lo stimolava con metodo maieutico a «partorire» idee proprie.

Dolci era stato rinchiuso nel carcere palermitano dell'Ucciardone nel 1956, dopo che aveva organizzato con dei disoccupati a Trappeto uno sciopero 'alla rovescia', azione giudicata sovversiva. Nei pochi mesi trascorsi in prigione, era entrato in contatto con alcuni 'picciotti' della banda Giuliano, i quali gli avevano raccontato quello che era realmente successo a Portella. Mise a disposizione di Paolo le testimonianze da lui raccolte e gli suggerì di fare, su questo argomento, un film semplice, alla portata di tutti. «Gli italiani devono sapere che Portella della Ginestra è la chiave per comprendere la vera storia della nostra Repubblica. Le regole della politica italiana di questo mezzo secolo sono state scritte con il sangue delle vittime di quella strage». Con queste parole, pronunciate poco prima di

morire, Dolci ha lasciato sulle spalle di Benvenuti un compito tutt'altro che facile.

Per prima cosa, Paolo si è impegnato nello studio della storia recente della Sicilia, sulla base delle indicazioni bibliografiche che Dolci gli ha fornito. «Quello che si andava svelando ai miei occhi – dice il regista – era una storia di legami inconfessabili tra criminalità organizzata e politica, tra pezzi dello Stato italiano agli albori della Repubblica e il banditismo più efferato e sanguinario». Quando poi si è trattato di organizzare il lavoro per il film, Paolo ha applicato il suo metodo di sempre. Consultando e confrontando centinaia di testimonianze, ha cercato di capire quali sono quelle che aiutano a fare della ricostruzione dei fatti un disegno armonioso.

«In anni di lavoro paziente e minuzioso — dice il regista — ho scoperto che, seguendo le testimonianze considerate attendibili da parte degli inquirenti, il disegno diventava illeggibile, pieno di contraddizioni; se invece si prendevano per buone le testimonianze che gli inquirenti non consideravano tali, ad esempio quelle dei banditi, il disegno cominciava a prendere forma».

Il disegno, ricostruito pezzo per pezzo nel film, avalla l'ipotesi che a sparare sui dimostranti di Portella della Ginestra non furono i picciotti della banda Giuliano - o non furono soltanto loro. Sul posto erano presenti altri tre punti di fuoco, uno dei quali munito di lanciagranate. Non si sarebbe trattato di un atto di banditismo ma di un'azione terroristica a vasto raggio, la prima delle cosiddette «stragi di Stato» che insanguineranno l'Italia nei decenni successivi.

6. Il riscatto degli ultimi

Segreti di stato è un film corale. Non ha un protagonista vero e proprio. Protagonista collettivo, con ogni probabilità, è il gruppo dei picciotti della banda Giuliano, rinchiusi nella gabbia degli imputati nell'aula del tribunale di Viterbo. Ma Benvenuti non sarebbe fedele a se stesso se nel gruppo di quegli infelici non andasse a scegliere il più disgraziato di tutti. Stigmatizzato con il marchio del traditore perché ritenuto colpevole della morte del capo, che aveva riposto in lui la sua fiducia, dell'amico, del consanguineo: Gaspare Pisciotta, interpretato con stupefacente identità fisiognomica da David Coco, già condannato a una morte infame dalla 'giustizia' mafiosa.

Credo che nessuno tra coloro che si sono occupati di questa complicata vicenda abbia dimostrato nei confronti di Pisciotta un senso di pietà paragonabile a quello che anima Benvenuti in questo film. Alla vigilia della morte per avvelenamento, il regista regala a quest'uomo, malato di tisi, un momento di ravvedimento del quale nessuna delle biografie di Pisciotta reca la benché minima traccia. Nel carcere di Palermo, Pisciotta confida al suo avvocato quale è stato il ruolo da lui avuto nella strage di Portella. Inquadrato dalla macchina da presa nel rettangolo di luce che proviene da una finestra i cui listelli disegnano la forma di una croce, immerso nel silenzio che regna nella stanza fino a renderla un ambiente irreale, dopo alcuni istanti d'immobilità, Pisciotta si volge a guardare fuori dalla finestra. La macchina da presa si muove lentamente fino a isolarlo in primo piano. Vengono in mente le parole di Godard, secondo il quale l'uso del carrello nel cinema è una questione di morale. Mai come in questo momento, decisivo per la vita del luogotenente di Giuliano, l'assioma del regista francese ha trovato una verifica così perentoria. Pisciotta morirà portando i suoi segreti nella tomba. Ricorrendo all'efficacia dei mezzi espressivi dei quali dispone, Benvenuti fa in modo che la vita del bandito non si chiuda senza che ci sia, da parte sua, l'ammissione delle proprie responsabilità.

Puccini e la fanciulla è l'ultimo dei film realizzati da Benvenuti finora, mentre si prolunga l'attesa del prossimo film, dedicato a Michelangelo da Caravaggio, alla cui preparazione si sta dedicando da oltre dieci anni. La fanciulla è Doria Manfredi (Tania Squillario) la 'servetta' di Puccini, che si è suicidata nel periodo in cui il Maestro stava componendo la partitura de *La fanciulla del West*. Le biografie del musicista, più o meno romanzate, hanno ricamato attorno alla tragica vicenda la favola di un amore 'impossibile' tra Doria e Puccini. Con fiuto da segugio, Benvenuti ha scavato nei retroscena della vicenda ed è riuscito (anche mediante la scoperta di documenti inediti) a restituire integra alla povera Doria la verità della sua innocenza e della salvaguardia eroica della propria dignità personale al di là del fango che tanti hanno cercato di gettare su di lei quando era in vita e dopo la sua morte.

Ma non è il caso di sviscerare qui la storia narrata nel film, che riserva più di una sorpresa allo spettatore. Mi basta osservare il comportamento di Doria dopo che, non trovando altro mezzo per difendere il suo onore dalle accuse infamanti di Elvira (Giovanna Daddi), la moglie isterica di Puccini, né trovando alcuna solidarietà nel Maestro (Riccardo Moretti), tutto preso dalla sua musica, decide di farla finita. Una serie di inquadrature accompagna la fanciulla in un viaggio, ricco di riferimenti simbolici, che va dalla sua casa (su un isolotto nel lago di Massaciuccoli) alla chiesa, su un poggio in vista del lago. Il gemito di un salice le cui foglie sono scosse dal vento. Il tragitto in barca. La salita di un pendio che attraversa i ruderi di una villa romana. La scena in chiesa, dove l'ufficialità del rito cattolico (una Messa domenicale officiata dal parroco del posto, interpretato da Dario Marcocini) cede il passo di fronte a un rito di nuovo conio nel quale Doria, vittima sacrificale, si identifica con l'immagine del Crocifisso che incombe sull'altare...

Fotogramma da *Puccini e la fanciulla*

Lasciando Puccini in preda ai dèmoni della sua creatività, Benvenuti accompagna Doria, nell'inquadratura finale del film, tra gli alberi ad alto fusto dell'Abetone, dove la macchina da presa si muove dal basso verso l'alto sulle note di un quartetto di Schubert. La fanciulla non si vede nell'immagine, ma è evidente che, con questo movimento, il regista intende spingerla verso l'alto, fino a farla raggiungere i santi del Paradiso. Con un'operazione di stile, che attinge ai vertici della poesia, Doria si trasfigura, diventa la sorella delle eroine di Dreyer, che scelgono di morire piuttosto di vivere in una terra abitata da cadaveri viventi. La Falconetti de *La passione di Giovanna d'Arco*, Anna di *Dies irae*, Gertrud del film omonimo, che, a differenza delle altre due, al posto del rogo sceglie l'esilio e l'oblio. Oppure *Mouchette* di Bresson, da Bernanos, per non parlare di Edmund, il bambino protagonista di *Germania anno zero* di Roberto Rossellini, che porta su di sé il peso di una guerra tremenda, alla quale rifiuta di sopravvivere, e ha un fratello, anche lui bambino, di nome Michel (Sandro Franchina), che morirà di lì a poco in *Europa 51* lasciando la madre Irene (Ingrid Bergman) affranta dal dolore...

Ingrid Bergman? Già! Nelle ultime immagini del film appena ricordato, tocca a lei incarnare l'emblema di quell'anima dietro le sbarre (concetto universale, che Benvenuti declina in tutti i suoi film), di cui parla il titolo di questo scritto.



MICHELE GUERRA

Il cinema di Paolo Benvenuti: discorso sul metodo

Since the very beginning, method is a crucial matter in Paolo Benvenuti's cinema. It represents both the premise and the goal of all his movies. This method is the outcome of a very peculiar film education, which is quite clearly detectable in every phase of Benvenuti's career. By focusing on his method, or at least trying to shape up a convincing depiction of it, this paper aims to show the coherence of Benvenuti's poetics and philosophy of film with respect both to his models and his personal beliefs about cinema. At the same time the paper shows his ability to make this method suitable for the different kinds of inquiry he has been dealing with in more than forty years. Benvenuti's work is still tightly tied to the same matter: what is the nature of film and how to narrate and show it.

Uno dei maggiori elementi di fascino della storia cinematografica di Paolo Benvenuti sta nel fatto che la si può leggere molto chiaramente in due sensi, ottenendo sempre una precisa restituzione del suo composito e multidisciplinare approccio al film. Si può partire dall'origine, e dunque dalla scelta del cinema, dalla ricerca di un grado zero della scrittura cinematografica. Una ricerca che si coagulava tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta da una parte intorno a figure modello che diventeranno maestri e dall'altra intorno a un bisogno di capire cosa significava il cinema nell'esistenza di un gruppo di giovani pisani in cerca delle alchimie segrete che legano la vita civile a quella artistica e intellettuale.¹

In altri termini, si può cercare di capire come il cinema arrivi a Benvenuti – che non fa mistero di essersene in sostanza disinteressato fino intorno ai vent'anni – attraverso esperienze di spettatore tra loro diverse, ma assimilate in maniera molto feconda. L'amato/odiato cinema underground e la scoperta di Dziga Vertov rappresentano i modelli decisivi per la messa a fuoco di cosa debba essere e non essere il cinema, ma si ritroveranno poco nella produzione benvenutiana, rimarranno cioè unicamente indicativi di una rottura – quella operata nei confronti della pittura – e di un nuovo e consapevole orientamento. Nello stesso giro di anni, invece, la scoperta di Rossellini, per il tramite soprattutto del più 'sessantottino' dei suoi film, *Europa 51*,² e poi quella di Straub, per il tramite del più coinvolgente dei suoi film, *Cronaca di Anna Magdalena Bach*, rimarranno come traccia indelebile al fondo dell'idea di cinema di Benvenuti, colpiranno così nel profondo da spingere il giovane pisano a seguire sul set prima Rossellini e poi Straub.

Rossellini ha insegnato a Benvenuti almeno tre cose fondamentali. La prima è che non si può essere schiavi dello stile, che non esiste un apriori autoriale cui sottostare, né una sacralità del linguaggio cinematografico da salvaguardare. La seconda, complementare in un certo senso alla prima, è che se ci si pone in una posizione 'di servizio' rispetto alla storia che si vuole raccontare e si mantiene come obiettivo quello di narrarla in modo chiaro, diretto e privo di rumore, si potrà pervenire ad una limpidezza di stile che va al di là delle strettoie teorico-analitiche che erano piuttosto tipiche degli anni in cui Benvenuti ascoltava Rossellini. Da qui procede la massima sul posizionamento della macchina da presa, rivelatrice perché ci riconduce al grado zero di cui dicevamo, all'atto fondatore del fare cinema. Dove va messa questa macchina da presa, chiede Benvenuti al maestro. E la folgorante risposta è: «un soggetto può essere ripreso da infiniti punti di vista, ma ce n'è

Fotogramma da *Segreti di Stato*

uno solo giusto, ed è quello che dà il maggior numero di informazioni allo spettatore». ³ Benvenuti non dimenticherà più questa lezione, sulla quale innesterà una serie di considerazioni personali circa la giustezza del quadro cinematografico, che andranno dalla scelta ostinata del formato 4:3 alla volontà di pervenire a quell'unico e giusto punto di vista attraverso il minor numero di elementi possibile. Il suo stile sarà il risultato di queste operazioni, di volta in volta intrecciate alle necessità documentali e iconografiche richieste dal soggetto. La terza e ultima eredità ros-

selliniana la si ritrova nella considerazione del pubblico. Il progetto pedagogico rosselliniano, che è già maturo quando Benvenuti e Rossellini si incontrano, identifica nelle potenzialità narrative del cinema un metodo di ragionamento che rende il mezzo uno strumento adatto a provocare pensiero e a rinsaldare la relazione tra il nostro passato e il nostro presente, e il pubblico deve essere presupposto da questo progetto attraverso un racconto che – parafrasando ciò che scrisse Goffredo Fofi di Benvenuti – dice e non ricatta, indica e non trascina, «chiama in gioco la mente più che il cuore e le viscere». ⁴

Straub, per parte sua, insegna a Benvenuti la maniacalità della ricerca, la perfezione degli oggetti, dei materiali e le forme di risonanza e contrappunto delle materie che compongono il film. La 'faciloneria' rosselliniana si sgretola di fronte al rigore straubiano, che pure dimostra una volta di più a Benvenuti come la scelta del punto di vista e il perseguimento dello stile siano parte di un percorso materialista e pragmatico lontano da cascami idealistici, ma anche da certe provocazioni sperimentali. Apprendimento tecnico e morale procedono di pari passo, direbbe ancora Fofi, l'inquadratura presuppone un'etica che si trasferisce immediatamente sul punto di vista rispetto alla storia narrata ⁵ – una morale dell'oggetto cinema che ci riporta agli strumenti del mestiere e che Adriano Aprà ha ricondotto alle prime prove documentarie sul mondo contadino toscano: «quella che può apparire un'esperienza d'avanguardia è in realtà una morale "contadina" del fare cinema che dovrebbe essere alla base di ogni film». ⁶

Da questa prospettiva, se *Frammento di cronaca volgare* (1974) viene bollato come punto di non ritorno rispetto all'imitazione straubiana, va però ricordato che è quello il film in cui Benvenuti testa, all'incrocio tra i moduli del francese e le riletture storiche rosselliniane, il suo metodo di lavoro, che fa precedere al film puntigliose indagini storiche che in molti casi confluiscono in volumi nati insieme ai film o addirittura a partire dai film. ⁷

Dicevo all'inizio che questo percorso di ricerca delle fonti e dei modelli di Benvenuti, così chiaro se seguito cronologicamente e al traino degli incontri cruciali della sua vita, ha senso anche se lo si compie a ritroso. Ciò non significa che Benvenuti non sia andato maturando una sua personale idea di cinema, né che non abbia saputo discutere e aggiornare gli insegnamenti ricevuti negli anni della sua formazione. Significa piuttosto che le domande che il regista ha cominciato a porsi giovanissimo e per le quali ha sentito la necessità di confrontarsi con chi riteneva capace non di fornire risposte, ma di rassicurarlo sulla giustezza delle domande, sono rimaste le stesse. Andando a ritroso, cioè analizzando *Puccini e la fanciulla* (2008), *Segreti di Stato* (2003), oppure studiando anche il progetto *Caravaggio* e ciò che stava dietro al corto documentario *Il volto del Santo* (2013),

ritroviamo la ricerca dell'essenza del film, la scomposizione della sua materialità, l'ostinata visione dello scheletro, della griglia che filtra dalla trama dell'immagine, ma anche dalla trama della Storia. E ci rendiamo conto che, sia per un verso che per l'altro, c'è una forza di attrazione che ci porta ad una data decisiva e ad un film, un cortometraggio, che rimane il perno del sistema cinematografico benvenutiano: 1977, *Il cartapestaio*.

Si saldano in quel piccolo film le due fasi della carriera cinematografica di Benvenuti: da una parte la fase della 'ricerca', cominciata con gli incontri di cui abbiamo parlato e proseguita con prove di rilievo come i documentari *Del Monte Pisano* nel 1971 e *Medea, un maggio di Pietro Frediani* nel 1972, messa in discussione dall'esito di *Frammento di cronaca volgare* e poi sorprendentemente portata a compimento nel *Cartapestaio*. Dall'altra parte si ritrova la fase della 'messa a punto' del metodo, cominciata con l'esordio nel lungometraggio e coincidente con l'apparente abbandono del documentario – apparente perché non verrà mai meno la metodologia documentaria, nemmeno quando si tratterà di raccontare storie.⁸ Una volta perfezionato questo metodo, nell'arco di cinque lungometraggi, Benvenuti sentirà il bisogno, come vedremo, di farsi ancora alcune domande sul significato del suo cinema, di tornare, per così dire, al *Cartapestaio*.

Nei lungometraggi Benvenuti sperimenta le possibilità che il cinema ha di 'informare' e in quella parola si ritrova da una parte il grande tema dell' «informazionalità» rosselliniana come base morale del cinema,⁹ e dall'altra la sua etimologia, cioè il dare forma, lo strutturare un evento che si ritrova sparso in forme diverse e che viene riconfigurato attraverso la forma del film, vale a dire in una sintesi fatta di immagini, parole e suoni. Il cinema di Benvenuti, da *Il bacio di Giuda* (1988) a *Segreti di Stato* (2003), ci mette di fronte a qualcosa che al cinema non si era mai visto, per lo meno in una forma così ostinatamente ricercata di film in film: la messa in scena del documento, o, se si preferisce, la drammatizzazione della fonte.

Segreti di Stato, che gli amanti del cinema di Benvenuti hanno considerato come un film in minore del regista pisano, una trasferta su temi e modelli iconografici non suoi, rappresenta invece il punto di arrivo del suo metodo cinematografico, la contaminazione del cinema dei maestri con una filosofia di ricerca e di racconto che gli era venuta in quel caso dal folgorante incontro con Danilo Dolci.¹⁰

In quel film convergono le questioni decisive del cinema di Benvenuti, che costituiscono l'ossatura di una pratica di ricerca che saprà poi farsi teoria e filosofia del cinema. Anzitutto l'indagine storica che, come dice lo stesso regista, «non riguarda soltanto i documenti storici o d'archivio che sono la base del lavoro, ma è anche una ricerca sullo sguardo e sul tempo»¹¹ e dunque non si svincola dalla ricerca iconografica, che nel caso di *Segreti di Stato* non guarda alla storia dell'arte, ma a quella del cinema, e che è parte della singolare pratica di *re-enactment* benvenutiana. A esse si lega l'interrogazione del documento – scritto, visivo, o orale che sia –, la sua messa in discussione e la sua revisione, che era già stata al cuore di *Frammento di cronaca volgare*. L'interrogazione del documento lascia emergere il problema dell'ufficialità del racconto e Benvenuti combatte contro le storie ufficiali, intende, per sua stessa ammissione, il revisionismo storico in maniera positiva, cerca l'incrinatura in un sistema di racconto



Fotogramma da *Gostanza da Libbiano*

storico sfidandolo sul territorio comune della narrazione. Vero, falso e finto, per richiamare le categorie di Ginzburg,¹² sono appunto il centro del lavoro di Benvenuti e *Segreti di Stato* costituisce una sorta di punto di non ritorno, il massimo del contributo storico-politico,¹³ la sublimazione del film d'inchiesta, la teorizzazione di una maieutica filmica, l'incontro fugace con la grande distribuzione. La famosa e indimenticabile scena delle carte pazientemente composte e poi sparigliate dal vento – idea il cui merito va riconosciuto alla prima collaboratrice di Benvenuti, la moglie Paola Baroni –, è come la metafora non solo di tutto il film, ma di un percorso di decenni. Eppure, ciò che mi pare davvero significativo, è che *Segreti di Stato* rappresenti anche un momento di congedo e apra una terza fase, ancora breve, in cui Benvenuti piega il suo metodo ad un'ambiziosa ricerca dei modi del farsi delle opere d'arte.

C'è una frase sibillina che si trova in un'intervista rilasciata da Benvenuti subito dopo la fine della lavorazione di *Segreti di Stato* e prima ancora che il film venisse presentato alla Mostra di Venezia del 2003:

Adesso vorrei fare un film neutro, però; un film che mi ridia un po' di chiarezza e mi faccia ripartire da zero. Voglio fare un film sulla pittura. Sto lavorando da un po' di tempo sul quadro di Caravaggio *Il Seppellimento di S. Lucia di Siracusa*. Vorrei fare un film sulla realizzazione di quel quadro.¹⁴

Ora, come si legge, un «film neutro» non è tanto un film non connotato o non connotabile, un film che rifiuta prese di posizione, un film che non intende prendere di petto i grandi temi religiosi o quelli inerenti le relazioni tra potere politico e criminalità – sia essa quella romantica di *Tiburzi* o quella organizzata di *Segreti di Stato* –, ma è piuttosto un film che intende resettare un metodo. Benvenuti, che poco prima di dichiarare la sua volontà di fare un film neutro, aveva detto che il suo metodo non era mai cambiato e rimaneva sostanzialmente quello di creare film come «sistemi attraverso i quali lo spettatore potesse pensare», sente in quel momento la necessità di fare di nuovo un passo indietro. Giocando appena con le parole, potremmo dire che Benvenuti vuol dare ancor più respiro al suo modo processuale di fare e pensare il cinema e tornare a zero significa allora processare il farsi di un'opera, capire la materialità di quel procedimento, la tecnica, la piccineria addirittura e infine, naturalmente, la miracolosa grandezza. Dopo *Segreti di Stato*, Benvenuti sente il bisogno di avviare una nuova fase, fatta di film che si interrogano sul concetto di creazione, film che documentino, se è possibile, come si crea un'opera d'arte. Il metodo è sempre quello: ricerca sul campo, negli archivi, collaborazione con studiosi, ora perfino indagini empiriche e infine un film, che ci dirà in realtà mille altre cose, ma che al suo centro manterrà quell'unica domanda: di cosa è fatta un'opera d'arte?

Il modello, d'improvviso, torna a essere *Il cartapestaio*, che oggi possiamo a buon diritto ritenere il primo «film neutro» di Paolo Benvenuti. In quel 1977, il regista pisano veniva da due ottimi documentari di cui uno – *Del Monte Pisano* – si era portato in dote uno strascico di polemiche da parte del PCI di Pisa, mettendo per la prima volta Benvenuti di fronte all'irriducibilità ideologica del suo modo di fare film, mentre il secondo – *Medea* – era apparso così impressionante che non ritengo fuori luogo la *boutade* benvenutiana secondo la quale il film ebbe un effetto concreto sulle successive produzioni di Straub.¹⁵ Poi c'era stato *Frammento di cronaca di volgare* a complicare tutto e dunque, per riavere un po' di chiarezza e ripartire da zero, arrivò *Il cartapestaio*. Questo cortometraggio racconta l'«arte sacra del Cavalier Pietro Indino», maestro leccese della cartapesta. La bottega di Indino è un antro buio, nero, con due tavole d'assi e una sedia impagliata; poi secchi,

carta, paglia e una piccola stufa arrugginita con accanto alcuni attrezzi. Lentamente le mani dure del vecchio artigiano legano un po' di paglia e la issano sopra un palo di legno posato su un tavolo, poi, su un altro tavolo, lavorano carta e colla, che vengono appiccate alla paglia informe. Da lì si procede alla meticolosa formazione di una piccola mano, di una testa. Il palo con sopra la paglia prende forma d'uomo. Altri ritocchi, pressioni e tagli: il volto è quello di Cristo. Poi le aste roventi incidono la carne della statua, il fumo invade la piccola bottega e il costato e il petto vengono feriti in profondità dal cartapestaio che cesella le varie parti del corpo e della veste. In ultimo la statua, ora magicamente liscia, viene dipinta: una panoramica verticale ci mostra nella sua interezza *l'opera*, mentre Indino è sparito e dei suoi secchi, dei suoi ferri, della sua paglia non c'è più traccia.

Quella che potremmo definire la sparizione delle materie era già presente anche negli altri film, in cui era il documento a lasciare spazio alla sua drammatizzazione, ma qui il discorso è più letterale: le materie spariscono davvero perché altro non sono che i residui di un racconto che veicolerà un altro significato – la statua di cartapesta. La materia di cui è fatta la statua non è paragonabile ai documenti che informano la narrazione che, seppur ridiscussi, resistono come origine e polo dialettico; quella materia è il non detto, il mai detto, l'elemento neutro, appunto, che può essere plasmato solo dall'artista/artigiano. Un «film neutro» potrebbe essere allora un film sulle materie più che sui documenti, anche se per Benvenuti è difficile rinunciare allo studio e alle ricerche d'archivio e così si avrà un cinema sulla materia che passa per il documento, ma non più un cinema che ricostruisca e metta in scena il documento scritto.

Il film che doveva seguire *Segreti di Stato* e inaugurare la nuova stagione di Benvenuti, permettendo al regista di ritrovare una nuova origine, era quello sul *Seppellimento di Santa Lucia* di Caravaggio. Un progetto ambizioso e affascinante, per il quale, mentre scrivo, Benvenuti sta ancora cercando di mettere in piedi la produzione, nonostante il film sia più che scritto – ne è venuto fuori un «romanzo storico in forma di sceneggiatura» come si legge sul fascicolo del progetto – e tutto nella mente e negli occhi di Benvenuti. L'idea è quella di chiedersi come poteva un uomo scapestrato, disordinato e di dubbia moralità come Caravaggio radunare forze ed energie per creare i suoi capolavori. Il film deve essere una specie di *Cartapestaio* in cui i colori, la terra, la luce, le lenti, i corpi degli uomini concorrono a formare un capolavoro fatto di linee perfette, di incroci simbolici e di segreti di bottega. Una messa in scena cinematografica *ante litteram*, come scrive il regista pisano nella prima pagina di presentazione del suo progetto:

Sappiamo con quanto rigore filologico il Merisi affrontasse ogni episodio che doveva dipingere: trovata la chiave espressiva della vicenda, egli l'ambientava scandalosamente nel «suo» presente, cercando per la strada gli *attori* che avrebbero dovuto interpretarla: uomini, donne o ragazzi che, a suo giudizio, aderivano ai *ruoli* dettati dalla storia. Poi li *dirigeva*, facendo *recitare* loro l'azione drammatica prevista. Azione che, solitamente, egli collocava in un luogo buio, privo di confini, dove pochi elementi suggerivano *l'ambiente della rappresentazione*: una lastra tombale: un sepolcro, un ramo d'albero: un bosco, un tavolino: un interno. Poi, con uno specchio, *orientava la luce* del sole su quei corpi facendoli affiorare plasticamente dalle tenebre. Con quel lampo improvviso, bloccava l'attimo assoluto del dramma, consegnando i suoi umili attori all'immortalità. E il cinema non compie forse lo stesso miracolo?¹⁶

Il progetto però si blocca. Caravaggio, come era già accaduto a Gostanza, deve aspettare e nel frattempo irrompe Puccini: nuova ricerca, nuove scoperte, e finalmente il «film neutro» annunciato alla fine della lavorazione di *Segreti di Stato*.


Fotogramma da *Puccini e la fanciulla*

Non mi soffermerò qui sulle straordinarie scoperte di Benvenuti, fatte mentre preparava il film – un figlio segreto del Maestro, nuovi eredi che non si sapevano tali, una valigia carica di indizi e chiusa per decenni in una soffitta con al suo interno addirittura un film del 1915 su Puccini a Torre del Lago girato probabilmente da Giovacchino Forzano.¹⁷

Quel che ci interessa è vedere cosa succede di rilevante rispetto al discorso sul metodo che abbiamo delineato in

queste pagine. Tutto nasce da un'indagine storica per un cortometraggio documentario nato in seno alla scuola di cinema "Intolerance" che Benvenuti dirigeva al tempo a Viareggio. I ragazzi indagano sulla vicenda di Doria Manfredi, servetta di casa Puccini, morta suicida coperta di vergogna, ritenuta amante del Maestro e invece semplice messaggera d'amore tra il compositore e la di lei cugina Giulia Manfredi. Dietro il giallo pucciniano si nascondeva la dura dialettica padroni/servi, il minuto regno di Torre del Lago su cui Puccini dominava come cacciatore di folaghe e fanciulle, un mondo piccolo cui uno dei più grandi musicisti del globo non sapeva rinunciare. Perché, si chiede Benvenuti, Puccini continua a comporre a Torre del Lago e non a Milano, non a New York?

Arrivati a questa domanda si apre un bivio, che schiude al regista la possibilità di mettere a nuova prova la sua idea di cinema. Una prima strada procede da un'intuizione del giornalista Aldo Valleroni, secondo cui Puccini per poter scrivere delle grandi eroine delle sue opere doveva ogni volta innamorarsi di una donna che somigliasse a quell'eroina.¹⁸ All'appello di queste donne reali divenute immortali eroine pucciniane manca la Minnie della *Fanciulla del West*, nata proprio nel periodo del caso Doria. Che possa essere l'esile, scialba e timida servetta il modello per la donna-cowboy che verrà? Impossibile. E allora ecco spuntare la figura di Giulia, cugina di Doria, che lavora nella «Terrazza di Emilio» proprio sul lago, serve da bere a paesani e cacciatori come in un saloon, sa sparare e va a caccia. Questa è la strada della *mystery story* pucciniana, una strada lastricata di lettere e ricerche di archivio, la strada classicamente benvenutiana, in cui si riscrive la storia ufficiale e si propongono nuove domande allo spettatore, guidandolo all'interno di un labirinto di superfici riflettenti – gli specchi, le grandi finestre di villa Orlando, il lago – che ci restituiscono un Puccini piccolo borghese privo di scrupoli. Come dice il primo cartello didascalico del film, *Puccini e la fanciulla* si ambienta nel 1909 a Torre del Lago, mentre il Maestro sta componendo *La fanciulla del West* e la sua cameriera Doria Manfredi si suicida: «Il film racconta i fatti che ne determinarono la morte». In realtà, il film racconta molto di più e siamo alla seconda strada del bivio.

Questa strada procede dalla domanda riguardo l'ostinata permanenza di Puccini a Torre del Lago e investe direttamente il suo modo di scrivere. Puccini, secondo quanto Benvenuti ci dice, necessita dei valori visivi e sonori del lago di Massaciuccoli, di un contatto col popolare che gli è assicurato da quell'habitat che si conforma attorno a lui. Scrive Benvenuti, nelle pagine di presentazione che precedono la sceneggiatura del film:

In particolare, lo studio di alcuni brani della partitura della *Fanciulla del West* consentirà, in una sorta di percorso a ritroso, di risalire alle fonti primarie della creazione dell'Opera attraverso le suggestioni offerte al Maestro dagli elementi naturali, come i suoni e le mille voci del lago di Massaciuccoli. E di individuare, poi, quei passaggi musicali le cui fonti siano state ricavate da musica popolare, da opere di altri autori e da sonorità e ritmi tra i più vari, raccolti dal Maestro nei suoi viaggi. In questo modo, nel film rivivrà, almeno in parte, la complessità del percorso musicale con cui è stata realizzata *La fanciulla del West*, Opera che ha dato inizio alla storia della musica moderna. [...] Nella sua essenza, questo progetto mira a costruire un dialogo continuo e aperto tra il divenire dell'espressione cinematografica e quella musicale, fino ad arrivare al fondersi dei due linguaggi.¹⁹

Qui comincia il vero discorso del film, il cui tema è la creazione della *Fanciulla del West*, per cui quel *Puccini e la fanciulla* – o *La fanciulla del lago*, com'era in origine il titolo del film – allude a Minnie e non a Doria, in qualche misura fa giustizia a Doria ma ci restituisce Minnie, che ha la sostanza dell'arte, pur essendo fatta del sangue innocente di Doria, dei canti popolari delle donne di Torre del Lago, della boria padronale del suo autore. Puccini nel film è portatore di morte – e il titolo, stavolta, reca in sé l'eco della *Morte e la fanciulla* – e piega materie e umori umani al volere della sua arte. Come ha scritto Fantuzzi, Puccini «ha bisogno di far morire tra spasimi atroci le eroine delle sue opere per ottenere dal pubblico un successo al quale non potrebbe rinunciare nemmeno se volesse».²⁰

Alla fine a noi rimane *La fanciulla del West* e Doria e Giulia sono materie residue, come i ferri a la paglia del Cavalier Indino. E come in quel breve film, *Puccini e la fanciulla* è privo di dialoghi, nessun personaggio è portatore di testo stavolta, non ci sono documenti da far parlare – se non poche lettere a scandire la storia –, c'è piuttosto un paesaggio sonoro da ricostruire, come mirabilmente ha fatto il fonico Mirco Mencacci. Dietro il tentativo di giocare tutto, di rischiare tutto sulla potenza significativa dell'esperienza audiovisiva pura, del ritmo che pervade anche i gesti e le occhiate degli attori, c'è la volontà di tornare a chiedersi come parla il cinema, che è come chiedersi di quali sostanze è fatta un'opera d'arte.

Il discorso sul metodo di Benvenuti riparte da qua, si apre forse una terza fase nel suo cinema, come potrà confermare il progetto *Caravaggio*. Che ci auguriamo di vedere presto.

¹ Benvenuti ha ripercorso in diverse interviste (ed anche in quella che accompagna questo focus di «Arabeschi») gli anni della sua formazione. Rimane comunque un riferimento importante P. BENVENUTI, *Trent'anni di cinema*, in G. FOFI, *Paolo Benvenuti*, Alessandria, Falsopiano, 2003, pp. 62-76.

² Si veda quel che dice Benvenuti al riguardo nell'intervista ad «Arabeschi».

³ Cfr. G. Menon (a cura di), *Dibattito su Rossellini*, nuova edizione a cura di A. Aprà, Reggio Emilia, Diabasis, 2009, p. 130.

⁴ G. FOFI, *Paolo Benvenuti*, cit., p. 8.

⁵ Cfr. G. RONCAGLIA, *Inquadratura, etica e storia. Il cinema di Paolo Benvenuti*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 2003.

⁶ A. APRÀ, *Prefazione*, in V. FANTUZZI, *Paolo Benvenuti*, Corazzano (PI), Titivillus, 2004, p. 6.

⁷ In questo primo caso, Benvenuti ha lavorato con lo storico Michele Luzzati, che aveva nel frattempo pubblicato il volume *Una guerra di popolo: lettere provate del tempo dell'assedio di Pisa (1494-1509)*, Pisa, Pacini, 1973. Poi, si vedano: P. BENVENUTI, *Tiburzi. Dalla sceneggiatura al film*, Santa Croce sull'Arno (PI), Il Grandevetro/JacaBook, 1999; L. Caretti (a cura di), *Gostanza da Libbiano di Paolo Benvenuti*, Pisa, ETS, 2000; P. BARONI, P. BENVENUTI, *Segreti di Stato. Dai documenti al film*, a cura di N. Tranfaglia, Roma, Fan-



dango, 2003; infine, il più sperimentale P. BENVENUTI, E. CEI, *Puccini e la fanciulla. Anatomia di un film*, Lucca, Living, 2012.

⁸ Com'è stato notato da Tullio Masoni, la ragione di stile che Benvenuti insegue presuppone «da un lato il documentario inteso non come genere, ma come metodo di racconto e dall'altro la reinvenzione e, in ultima istanza, il piacere estetico». Cfr. T. MASONI, *Paolo Benvenuti: il fascino della verità*, «Bianco & Nero», 4, 2000, p. 18.

⁹ Si veda al riguardo A. APRÀ, *In viaggio con Rossellini*, Alessandria, Falsopiano, 2006, p. 39 e quanto scrive Benvenuti nel suo già citato intervento al *Dibattito su Rossellini*.

¹⁰ Sull'incontro con Dolci si veda P. BENVENUTI, *Le ragioni di un film*, in P. BARONI, P. BENVENUTI, *Segreti di Stato. Dai documenti al film*, cit., pp. 93-95.

¹¹ R. CHIESI, *Il tempo dello sguardo. Intervista a Paolo Benvenuti*, «Cineclub», 38, 1998, p. 43.

¹² Cfr. C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

¹³ Si legga la *Prefazione* di Nicola Tranfaglia in P. BARONI, P. BENVENUTI, *Segreti di Stato. Dai documenti al film*, cit., pp. VII-XII.

¹⁴ In G. FOFI, *Paolo Benvenuti*, cit., p. 47.

¹⁵ Su questo si legga l'intervista rilasciata ad «Arabeschi».

¹⁶ P. BENVENUTI, *Ipotesi Caravaggio*, dattiloscritto non pubblicato.

¹⁷ Su questo film mi permetto di rimandare al mio breve *A Day with Puccini: Making Movies in Torre del Lago in 1915*, in R.J. MORETTI, *Puccini Experience*, Bologna, Ut Orpheus, 2009.

¹⁸ A. VALLERONI, *Puccini minimo*, Ivrea, Priuli e Verlucca, 1983.

¹⁹ P. BENVENUTI, P. BARONI, *La fanciulla del lago (melodramma in due atti, un prologo e un epilogo)*, Arsenalì Medicei/Intolerance, dattiloscritto, p. 4.

²⁰ V. FANTUZZI, *Metafisica di un film. Puccini e la fanciulla di Paolo Benvenuti*, «Cinemasessanta», 297, 2008, p. 6.



Come una magarià...
Il teatro di Vincenzo Pirrotta

a cura di Stefania Rimini

Vincenzo Pirrotta ormai da molti anni conduce una ricerca drammaturgica di grande pregio, in cui il battito della tradizione vibra all'unisono con i ritmi e i suoni della contemporaneità. La video-intervista ripercorre, in una sintesi appassionata, le principali traiettorie della sua parabola artistica: l'apprendistato con Mimmo Cuticchio, maestro di tecnica e 'respiro' scenico, il training presso l'Accademia del Dramma Antico di Siracusa, la sperimentazione dal vivo di contaminazioni musicali e linguistiche. Oltre alla voce e al corpo dell'attore, si muovono sullo schermo fotogrammi e frammenti degli spettacoli più noti, tessere di un mosaico in continua espansione, che conquistano il cuore e la mente dello spettatore come scintille di una rivoluzione possibile.

Video

Riprese: Giovanni Tomaselli

Postproduzione video: Giuseppe Giudice

Assistente alla postproduzione video: Antonio Caia

Preside diretta e postproduzione audio: Alessandro De Caro

Durata: 18'

Produzione: La.mu.s.a.



ALBERTO GIOVANNI BIUSO

*Volti della memoria.
Corpi e luce nell'opera di Dario Marzola*

The time of images has got a neurological and psychic frame, every time different and related both to the expressive aim of the author and to the aesthetic aims and what else of the work. This issue tries to analyze Dario Marzola's short films, whose formal density is the opportunity for a consideration on the borderline between cinema and neurology. From the unraveling pictures, some steady and ultimate elements of Marzola's esthetics come out: wisdom of the light, both in wide-open spaces and in film set; the ability to turn a whatever human relationship into the archaic magic of memory and fears; the spacetime of a stream of consciousness which tries to go over prosopagnosia and is called to the need of form. A refined eros, in the end, spreads all over the here discussed works.

Il tempo delle immagini ha una struttura neurologica e psichica ogni volta diversa e funzionale sia alle intenzioni espressive dell'autore sia agli obiettivi – estetici e teoretici – dell'opera. I corti di Dario Marzola¹ lo dimostrano. Essi costituiscono infatti una testimonianza artistica e scientifica che dà conto dei *volti* (alla lettera) che la memoria può assumere, del suo scorrere ora come un fiume luminoso e sereno ora invece del tramutarsi in incubo, urlo, paura.

1. *Coscienza e memoria*

Ben lontana dal costituire una serie di fotogrammi statici, la coscienza somiglia a un film che proietta con grande velocità le immagini e i dati percettivi creando in tal modo la varietà e la ricchezza della vita consapevole. In questo senso, la temporalità umana scaturisce immediatamente dal flusso di percezioni corporee che identifica il Sé e gli offre stabilità pur nel velocissimo coacervo delle trasformazioni che ristrutturano continuamente l'io nei suoi rapporti con l'ambiente. Se la coscienza è la manifestazione fondamentale della nostra persona e del nostro esserci nel mondo, è perché essa dà un senso al flusso temporale. Coscienza e memoria sono infatti due espressioni diverse della stessa identità profonda che fa di un umano una parte di mondo consapevole di sé. Essere coscienti significa ricordare. Dalla congiunzione di tempo e memoria nasce anche la capacità di formulare astrazioni e di farlo in un modo immediatamente linguistico. La struttura della mente linguistica, e dunque anche estetica, è del tutto temporale e corporea. A parlare è sempre il corpo. Il nesso fondamentale è pertanto quello tra il cervello, il corpo e il Sé, in quanto senza un senso del Sé non si danno ricordi e il Sé è costituito dall'insieme della memoria corporea, cioè dall'insieme di eventi che non solo i neuroni ma l'intera corporeità ha percepito, ha registrato, a cui ha reagito. Anche per questo un 'cervello nella vasca' non potrebbe elaborare pensiero alcuno, poiché è l'intero corpo che recepisce ed elabora i dati provenienti dall'ambiente. Lo spazio nasce dal corpo isotropo poiché il corpomente che siamo è per ciascuno di noi il centro del mondo, dello spazio e del tempo. È da esso che si dipartono i luoghi e le loro distanze, il tempo con le sue memorie e le attese. Il corpomente consiste in una dinamica simile a quella che vediamo quando lanciamo un sasso

sull'acqua: dal punto in cui esso cade si originano dei cerchi concentrici che si ampliano sempre più. Questi cerchi sono lo spaziotempo di ciascuno di noi. La struttura della coscienza è pertanto composta da ricordi semanticamente densi il cui fluire plasma il Sé nell'articolazione di passato, presente e futuro; configurazioni temporali che trovano la loro unitarietà nella corporeità vivente e vissuta.²

Che cosa ci assicura al risveglio, ogni mattina, che siamo ancora noi? Che cosa fa dell'incrocio spaziotemporale di materia una persistenza più forte di ogni cambiamento? Da che cosa dipende e con che cosa è in relazione l'identità del nostro nome? Di tutti questi processi è elemento centrale la memoria, la quale garantisce la continuità nel tempo della molteplicità che ciascun umano è. La mente è infatti plurale, consiste anche in una convivenza di credenze e desideri fra di loro spesso incompatibili e il cui conflitto interno genera i comportamenti che solitamente vengono definiti 'irrazionali'. L'io è un coacervo, è il risultato assai sofisticato – per quanto sempre fragile – di una serie di strategie incrociate di controllo, nelle quali a volte prevale una tendenza e altre vince quella opposta. La memoria costituisce uno dei pochi, efficaci strumenti di permanenza del sé al di là dei conflitti e del tempo. I confini del soggetto sono pertanto i limiti della sua memoria. Anche per questo è molto importante e fenomenologicamente plausibile la distinzione proposta da Derek Parfit tra continuità (*continuity*) e connettibilità (*connectedness*). La continuità senza fratture e senza svolte fra intenzioni, decisioni e azioni del soggetto non dura mai troppo a lungo e più spesso si dà invece «un legame solo parziale fra gli stati mentali successivi di una persona», tanto da trovare «naturale, o quantomeno poco insolito, affermare che la persona che siamo oggi è solo parzialmente connessa a quella che eravamo durante l'adolescenza».³

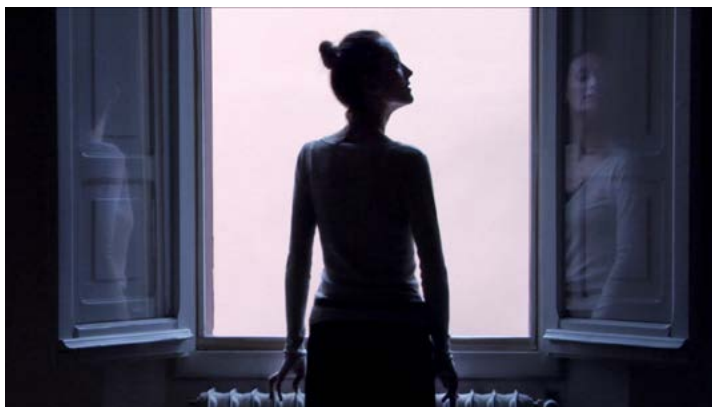
L'io non è soltanto cangiante nel tempo e nello spazio ma è anche costitutivamente legato all'alterità, poiché gli altri – la loro esistenza, la presenza, l'ostacolo e la possibilità che essi sono – lo precedono sempre e, in un rapporto di tensione e di gaudio, lo plasmano. La radice più profonda della soggettività, della memoria, dell'essere persona, risiede sempre nel corpo temporale, nel percorso che il grumo di materia che siamo traccia e lascia dietro di sé e che lo identifica sempre, nonostante gli enormi cambiamenti che esso subisce dalla nascita alla fine. È ciò che Husserl definisce, con efficacia, come la sfera «primordiale» del corpo proprio, che costituisce la prima dimensione non estranea ma consustanziale all'io, la quale fa sì che il *Körperhaben*, l'avere un corpo, sia cosa assai diversa dal *Leibsein*, dall'essere una corporeità irriducibile alla mente cognitiva e costituente invece la mente incorporata e situata in un mondo anche culturale e sociale.⁴

L'ipotesi fenomenologica risulta assai feconda poiché la coscienza fenomenologica – provare qualcosa sapendo che la si sta provando, la consapevolezza del *come* – è molto diversa rispetto alla sola coscienza cognitiva – la percezione del *che*. Se gli stati mentali sono concettualmente e nomologicamente irriducibili a quelli fisici, pur essendo ontologicamente identici a essi, la ragione è radicale: non si tratta di un semplice dualismo linguistico dei parlanti ma di un'opacità della coscienza a se stessa.⁵

2. Memorare, le streghe, i volti

È anche questa opacità che l'opera di Marzola riesce a restituire in immagini la cui misura temporale favorisce il raggiungimento di livelli assai profondi sia dell'espressione artistica sia della comprensione scientifica. *Lamia*, *Memorare*, *Worn by Time* mettono infatti in scena la mente e il tempo, la struttura temporale della mente. È significativo che

anche la gestazione di questi corti sia intrisa di tempo in un modo particolare. Essi nascono da un'opera unitaria che è stata poi ricreata in tre storie diverse sul piano narrativo, fotografico e sonoro. E tuttavia la coerenza del narrato è molto forte: le tre storie sono



Lamia di Dario Marzola, 2011

autonome, ciascuna perfettamente compiuta, ma legate tra di loro da nessi che i dialoghi e le immagini suggeriscono lasciando a chi guarda la possibilità di generare da sé la semantica della vicenda.

*Lamia*⁶ narra la leggenda di una donna serpente – una strega un demone un'antenata? – la cui presenza si intreccia con la vita di una giovane coppia e della loro anziana vicina. Una presenza che a volte di-

venta farfalla e penetra negli spazi e negli amori dei due. Incubo, delirio e realtà sembrano scolpire il tempo dei protagonisti. Emmanuele chiede a Francesca «Racconta», «Ancora?» «Sì». Dalle parole della ragazza e dalle voci che la accompagnano emerge la memoria profonda delle paure, delle leggende, dei miti. Da questa memoria individuale, di coppia e archetipica, si dipana il terrore di perdersi, di essere divorati dalla passione, dal tempo, dalle tenebre.

*Memorare*⁷ è invece tutto luce. È un luminoso ricordo d'estate, quando la madre conduceva Emmanuele bambino presso un santuario per farlo assistere al volo nuziale delle formiche. Volo mortale per tutti i maschi. Quell'antico evento ricompare di continuo nei giorni del bambino divenuto adulto. Come un mantra, come una litania ritornano le parole della madre alla domanda sul perché si muore: «Perché la vita continui». A caro prezzo quindi il vivente – le formiche come gli umani – paga i pochi istanti dell'amore, della memoria, dell'orgasmo, della luce. Nel momento in cui il bambino e l'adulto sembrano fondersi – ed è questo, credo, il cuore dell'opera di Marzola – Francesca chiede a Emmanuele «Chi sei?» «L'amante degli insetti» «E io?». Qui non c'è risposta. Risposta che tenderemo più avanti.

In *Worn by Time*⁸ un architetto non riesce a completare il progetto al quale lavora. Le linee geometriche del disegno sembrano sfuggirgli così come il volto di Francesca. Eppure gli occhi di lui sono perfettamente integri. Lei chiede: «Guardami» ma il risultato è un groviglio di linee che formano un oggetto frammentato, non un volto.

L'uomo soffre di prosopagnosia, una malattia che impedisce di riconoscere i volti. Nella sua mente, quindi, soltanto ombre e nessuna emozione.



Worn by Time di Dario Marzola, 2011

Per loro, i volti (come interi) non esistono. Queste persone sono capaci di vedere le singole caratteristiche del volto di una persona (il naso, il colore delle guance, i denti, la dimensione di occhi e narici, la curvatura delle sopracciglia, il numero di rughe)

ma non riescono a cogliere il significato totale di un volto. Il risultato è che queste persone vivono in un mondo senza volti. Se tutti gli abitanti della terra venissero colti dallo stesso disturbo quelle cose che chiamiamo volti cesserebbero *ipso facto* di determinare effetti e quindi, a rigore, cesserebbero anche di esistere. Nessuno saprebbe di avere un 'volto'.⁹

La profondità temporale dei vissuti, del percepito, del sentito, dell'immaginato, del pensato, si stratifica negli engrammi e nei ricordi. Esistere significa in gran parte accumulare memorie. Si tratta di una dimensione così centrale e tanto complessa da rendere necessario l'uso del plurale: la memoria degli umani si articola, in realtà, in una ricchezza di forme e di funzioni. Non si tratta soltanto della capacità di conservare le informazioni acquisite ed elaborate, da poter poi utilizzare ogni volta che sia necessario. Tale capacità può descrivere la *funzione* della memoria ma la sua *struttura* coincide, di fatto, con la stessa mente come coagulo dei vissuti temporali. Tanto è vero che una delle caratteristiche della memoria è la sua dimensione dinamica, creativa, continuamente rinnovata. I ricordi, infatti, non rimangono sempre identici dal momento della loro creazione ma cangiano di continuo indebolendosi, dissolvendosi, rafforzandosi, mutando significato e persino contenuto. Eventi e pensieri che attribuiamo alla memoria – e che dunque costituiscono per noi ciò che è rimasto di un vissuto – sono in realtà spesso creati a posteriori, frutto di una complessa interazione fra desideri e timori personali, informazioni acquisite nel tempo, racconti e opinioni di altri soggetti, a partire – certo – da un evento dato, del quale rimane però una traccia continuamente sottoposta a revisione, cancellazione, reinvenzione.¹⁰

3. L'oblio e la memoria corporea

Per il corpomente la memoria è una facoltà preziosa e necessaria così come lo è l'oblio, il dimenticare. In un individuo ipermnesico, che dimentica con difficoltà, la mente si trasforma in un coacervo di sensazioni, immagini, emozioni, prive di un *significato* coerente poiché è anche la selezione dei ricordi, il loro continuo essere cancellati e riscritti, a dare un senso attivo, vitale, funzionale alla memoria. L'oblio è anche un dono degli déi, un modo per annullare il dolore degli eventi, dissolvere l'angoscia degli errori compiuti e subito e, quindi, vivere ancora proiettati nella cura del futuro. È questo dono che manca a Ireneo Funes, il personaggio borgesiano che

sapeva le forme delle nubi australi dell'alba del 30 aprile 1882, e poteva confrontarle, nel ricordo, con la copertina marmorizzata d'un libro che aveva visto una sola volta, o con le spume che sollevò un remo, nel Río Negro, la vigilia della battaglia di Quebracho. [...] Ricordava non solo ogni foglia di ogni albero di ogni montagna, ma anche ognuna delle volte che l'aveva percepita o immaginata [...] Funes discerneva continuamente il calmo progredire della corruzione, della carie, della fatica. Notava i progressi della morte, dell'umidità.¹¹

Le ragioni neurologiche dell'oblio sono soprattutto due: il decadimento della traccia e il fenomeno dell'interferenza. Con *traccia* si intende un qualsiasi evento immagazzinato nella memoria. Come ogni cosa col tempo trascolora, che sia la pagina di un libro o una roccia del Caucaso, allo stesso modo anche l'evento più vivido, il fatto più importante, il volto più amato, subiscono l'ingiuria degli anni e tendono a dissolversi. L'*interferenza* è invece l'accavallarsi e il confondersi dei ricordi. Può essere proattiva quando i ricordi più

vecchi ostacolano l'acquisizione di materiali nuovi e retroattiva quando, al contrario, dei nuovi dati tendono a sostituirsi ai precedenti sino a cancellarli.

L'oblio – che è non solo fisiologico ma anche assolutamente necessario – degenera in amnesia, fenomeno complesso quanto la memoria stessa. Come, infatti, quest'ultima può essere ulteriormente distinta in *retrograda* (concernente i fatti che precedono un determinato punto del tempo) e *anterograde* (rivolta agli eventi successivi a un riferimento temporale), così l'amnesia può essere globale ma può anche riguardare solo gli episodi che precedono un qualche trauma organico o psichico – e dunque amnesia retrograda – o può costituire l'incapacità di fermare nella mente i dati successivi a un certo avvenimento, e allora si chiama amnesia anterograde. Nel primo caso a dissolversi è l'identità, la storia, il fascio di ricordi che è un essere umano. Nel secondo tipo l'esistere sembra fermarsi a un certo istante dell'esserci stato e diventa impossibile continuare a vivere nel tempo, pur mantenendo inalterata la capacità di capire i significati delle parole e degli eventi, di praticare attività ormai acquisite in forma procedurale, di ricordare a breve termine. Nella condizione amnesica si esiste, insomma, in uno *Specious Present* – l'intervallo oscillante tra i cinque e i dodici secondi che per James è l'*original experience* dello stare al mondo – ampliato a qualche minuto, si esiste nel passato remoto ma diventa davvero difficile progettare un futuro, poiché esso attinge dalla unitarietà di tutte le fasi temporali, dalla profondità senza pari del tempo vissuto e fattosi carne.¹²

L'oblio sta al centro di *Albatross*, un'opera multimediale realizzata da Marzola nel 1999 e nata dalla confluenza tra *La ballata del vecchio marinaio* e il *Vangelo secondo Matteo*. In essa l'albatros di Coleridge diventa Emmanuele, un Cristo affetto da una sorta di amnesia di fissazione. Ogni giorno, infatti, gli viene detto che sarà ucciso ma all'alba dimentica tutto quello che ha vissuto il giorno prima. È un condannato a morte che dimentica di esserlo. Proprio perché la memoria corporea è assai più profonda di quella soltanto cognitiva, Emmanuele dimentica i ricordi ma non le emozioni, dimentica gli eventi ma non l'angoscia associata ai frammenti di vita. Lo spettacolo mescola videoproiezioni, teatro e danza in un modo che non si limita all'aspetto formale ma diventa nella sua interezza una dolorosa meditazione sul rapporto che ogni umano ha con i propri ricordi, sulla necessità di dimenticare e non soltanto di memorare.

L'essere umano è infatti prima di tutto un animale che ricorda; che parla perché ricorda; che pensa perché parla; che dimentica ciò che pensa – e che vive – e proprio per questo può ancora ricordare. La memoria e l'oblio rappresentano delle condizioni entrambe fondamentali. La privazione progressiva e totale del ricordo conduce alla demenza e alla morte, la distruzione del sé prepara e produce la fine dell'unità psicosomatica che ogni umano rappresenta. La memoria costruisce infatti l'io, fa l'identità di ciascuno, consente di rimanere la stessa entità nel mutare dei luoghi e dei tempi. Ma per ogni agire – come sapeva Nietzsche – ci vuole oblio. La centralità della memoria consiste anche nel suo peso. I ricordi sovrastano il soggetto e lo dominano. Se non venissero progressivamente cancellati lo ucciderebbero paralizzandone l'attenzione, l'attesa, il futuro. In modo molto preciso, Valéry afferma che «l'oblio è l'adattamento della mente a essere nel presente».¹³

La memoria è quindi il tempo stesso dell'uomo. *Memoria, tempo, mente, corpo* costituiscono una costellazione inscindibile di senso. Il corpo è lo spazio fisico e fenomenologico nel quale la mente e il mondo si toccano nel punto esatto del ricordo, tanto è vero che una progressiva perdita della memoria – causata da traumi cranici o dalla costante e veloce morte dei neuroni che si verifica nei malati di Alzheimer – comporta il progressivo venir meno del significato del sé, e cioè del proprio corpo – alla fine non più riconosciuto, *dimenticato* come altri corpi, altri oggetti, altri eventi – e della propria identità, dell'io. La

memoria e il tempo vissuto, gli *Erlebnisse*, i vissuti temporali di cui parla Husserl, sono tutto per un essere consapevole; perdendoli si smarrisce il significato stesso della vita e dell'esserci. Si fa dunque chiaro che il corpo è radicalmente intriso di spazio e di tempo e cioè delle coordinate *prima di tutto mentali* con le quali siamo capaci di sincronizzare i movimenti sinaptici del nostro cervello con il divenire della realtà e con le trasformazioni degli enti, i quali non sono solo un aggregato di atomi, di particelle, di forze gravitazionali ed elettromagnetiche ma costituiscono anche un'interpretazione. Un volto non esiste se non nello sguardo di chi lo fissa; una forma disegnata su un foglio è tale – ha un valore semantico al di là della materia spalmata sulla carta – per chi la osserva. La mente non rispecchia il mondo né lo crea ma si autoproduce insieme a esso. La mente è il luogo fisico, emotivo, espressivo e logico di incontro fra la coscienza autoconsapevole e la realtà della quale essa è la consapevolezza.

4. Sindromi per immagini

Riconoscere un volto è un'attività di tipo aleatorio e non computazionale. La sua soluzione comporta infatti una completa definizione del singolo ente/evento attraverso tutte le possibili alternative, laddove, invece, un algoritmo è una procedura applicabile a innumerevoli casi. Risolvere un problema aleatorio come il riconoscimento di una forma nello spazio o di un volto umano tra tanti comporta il memorizzare tutte le opzioni possibili in modo da trarre dal database della memoria una soluzione che vale solo per quel caso specifico e non per quelli che sono sì 'analoghi' (tutti gli altri volti) ma anche irriducibilmente 'diversi'. Volti e memoria non si incontrano dunque soltanto nello spazio ma costituiscono nella loro relazione l'identità della coscienza con il tempo. Essere riuscito a dire tutto questo attraverso immagini attraversate da poche essenziali parole è uno degli elementi più specifici e fecondi dell'opera di Marzola: un volto non è una raccolta di pixel su uno schermo ma è il luogo fisico e semantico nel quale l'esistenza e i pensieri di un soggetto si condensano; una melodia non si riduce alle note che la compongono o una frase ai suoi lessemi, poiché ciascun componente si spiega, si giustifica, acquista senso solo all'interno dell'intero nel quale viene collocato. Ogni forma di riduzionismo, tesa a spiegare la mente o con la sola struttura fisico-chimico-elettrica del cervello o con processi computazionali di pura comunicazione sintattica, rimane quindi ben al di sotto dei processi insieme biologici e logici che alla mente danno vita e che spiegano perché una faccia non è ancora un volto e «una goccia di liquido che si condensa» non è ancora «una lacrima».¹⁴

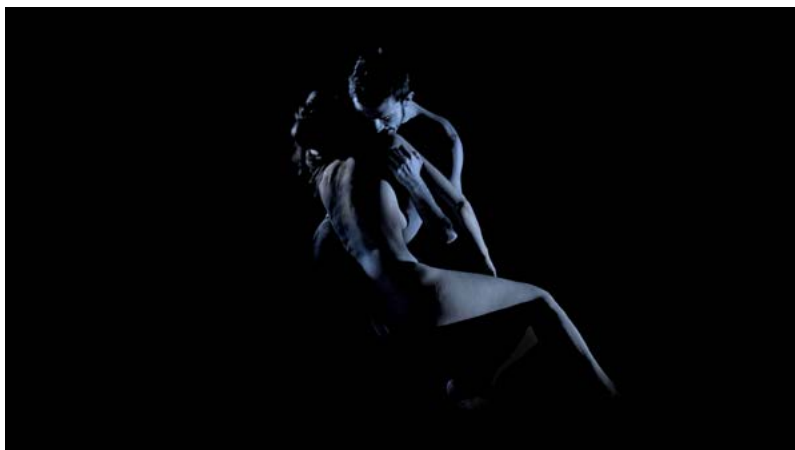
È anche a causa di tali profonde interrelazioni che l'analisi delle anomalie neurologiche e comportamentali può aiutare a comprendere come si strutturi il cervellamente e quanto ricche siano le sue funzioni e possibilità. Mediante l'analisi di alcune sindromi (di Capgras, di Cotard, l'asimboia del dolore, la prosopagnosia dell'architetto di *Worn by Time*, l'anosognosia); di fenomeni come l'arto fantasma e la visione cieca; di particolari modalità percettive quali la sinestesia, gli studi neurologici dimostrano l'inseparabilità della sfera emozionale più arcaica e di quella razionale più recente ma sulla quale quest'ultima in gran parte si fonda. La mente non è autonoma dal più ampio contesto antropologico, sociale, culturale, che rappresenta l'humus del cervello, il quale non è soltanto l'organo più complesso del nostro corpo, non è solo uno dei più plastici sin dentro l'età adulta ma è anche fatto in modo tale che le sue stesse anomalie costituiscono una paradossale e tuttavia preziosa strada per conoscerlo meglio e comprendere chi siamo. Le anomalie neurologiche anche più bizzarre sono fondamentali per intendere in modo migliore l'inseparabilità

di ragione ed emozioni, la profonda convergenza nell'umano della sfera emozionale filogeneticamente più arcaica e di quella razionale, che è più recente ma che si fonda in gran parte sulla prima.¹⁵

Emmanuele non riesce più a entrare in dialogo con Francesca perché la prosopagnosia da cui è affetto dissolve a poco a poco l'empatia, la quale affonda le sue radici nello strato più profondo della corporeità autoconsapevole, generata anche dal contributo dei *mirror neurons*, da quei neuroni che si attivano non soltanto quando un soggetto compie un'azione ma anche quando vede altri compiere gli stessi gesti. I neuroni specchio contribuiscono a fornire una spiegazione neurologica di una serie di fenomeni come la percezione dello spazio, il linguaggio, l'intersoggettività, le emozioni. L'esistenza di tali neuroni mostra, infatti, «quanto radicato e profondo sia il legame che ci unisce agli altri, ovvero quanto bizzarro sia concepire un *io* senza un *noi*»,¹⁶ un *Da-sein* senza il *Mit-sein*.

La correlazione profonda tra la semantica dei gesti e l'unità dell'azione viene confermata a livello anche neuronale. Tutto il nostro corpo è coinvolto sempre e a fondo nell'azione; il sistema motorio non è un semplice esecutore di comandi ma è attivo, in particolare nella percezione e decodifica dello spazio in cui la corporeità esiste, si trova, agisce. Già Merleau-Ponty aveva intuito e osservato il legame profondo tra il corpo-proprio (il *Leib*) e lo spazio, il quale è formato non dai soli luoghi 'oggettivi' ma anche dalle nostre intenzioni e dai nostri gesti. Non soltanto lo spazio ma anche il tempo viene coinvolto in questa creazione continua di significati del corpo enattivo. Il lavoro nell'ambito delle neuroscienze mostra sempre più la sua stretta correlazione con alcune delle tematiche classiche della filosofia e della psicologia – la semantica, l'intersoggettività, lo spazio/tempo, il linguaggio, le emozioni – e non solo nella direzione che dalle scienze va alla filosofia ma anche in quella inversa.

A una delle sindromi più estreme – quella di Cotard, nella quale il malato è convinto di essere morto e non c'è modo di fargli intendere l'assurdità di tale asserzione – Marzola va dedicando un'attenzione costante, che si è espressa sinora nella maniera più compiuta in un'opera realizzata nel 2009 con il patrocinio della Sezione «Arte, Musica, Teatro, Cinema e Mass Media» della Società Italiana di Psichiatria: *Mnemosyne, la donna che credeva di essere morta*.¹⁷ La spiegazione neurologica più plausibile di tale sindrome fa riferimento a un'assenza totale di emozioni da parte del soggetto che ne viene colpito. Il corporente cerca di trovare una giustificazione a tale deserto emotivo e lo fa arrivando alla paradossale conclusione di essere morto. Per la protagonista, infatti, «tutto quello che tocca, vede, sente e odora non suscita più nulla»; lei ha una «certezza totale di essere morta. E i morti non vanno dal dottore». L'intero mondo si dissolve insieme ai volti e al senso. La difficoltà di rendere per immagini una condizione così estrema è stata superata da Marzola – in occasione della proiezione dell'opera – mediante «un particolare dispositivo immersivo articolato in proiezioni multiple e costituito da uno schermo a 360° in forma di spirale logaritmica. Lo spettatore entra, può muoversi e ne rimane completamente avvolto» (come



Mnemosyne di Dario Marzola, 2009

si legge nella scheda tecnica del film). In questo modo l'opera raggiunge un risultato impensabile: le immagini sembrano proprio scaturire dall'interiorità di una persona che si crede morta. I colori, le ombre, gli sguardi assenti, trovano il loro culmine nella figura di una *Pietà* il cui cadavere è la donna.

Mnemosyne è figlia di Urano e Gea, della Terra e del Cielo. Senza di essa, infatti, non c'è spazio, non si dà tempo. Come ci ha insegnato Proust, ogni oggetto è anche un evento. In esso si posano, addensano e stratificano gli istanti vissuti e diventati dunque ricordo. Più di ogni altro ente, è il volto umano a costituire la perfezione profonda di tale ricordo poiché in esso lo spazio si fa mobile e il tempo si incarna. Guardarci allo specchio significa anche scoprire di volta in volta l'orologio del mondo, di quel mondo che nato con noi è con noi che finirà. L'impossibilità di riconoscere i volti da parte del protagonista di *Worn by Time* è dunque drammatica perché è l'impossibilità di scandire l'eventuarsi della vita. Vita fragile e immortale come quella di una farfalla. Questo simbolo, questo insetto, questa presenza, percorrono tutti e tre i corti. La figura intensa e sfuggente di Francesca è probabilmente l'incarnazione umana di questa farfalla/fenice che in pochi istanti consuma il proprio volo ma che rinasce di continuo nello spazio della luce. La donna serpente e farfalla, capace di insinuarsi strisciante nei meandri della memoria e di librarsi nell'aria del presente, è dunque il simbolo più denso con il quale Marzola ha espresso in queste opere la potenza dei corpi e la tenacia della vita.

Tale complessità del corpomente, della memoria, dell'oblio, dell'incontro di due volti e di due storie, è narrata da Marzola attraverso la libertà temporale offerta da un corto. Se infatti il corto può dare l'impressione di un eccesso di vincoli, esso apre in realtà a una densità formale che in questo regista diventa – come abbiamo visto – l'occasione per una riflessione al confine tra cinema e neurologia. Nel dipanarsi delle immagini emergono alcuni elementi costanti e fondanti l'estetica di questo artista: la sapienza della luce sia negli interni, nel loro chiaroscuro pastoso, antico e affilato, sia nella splendida corsa del bambino di *Memorare* tra i campi; la capacità di trasformare una relazione tra le tante nella magia arcaica della memoria e delle paure (*Lamia*); lo spaziotempo di un flusso di coscienza che cerca di andare oltre la prosopagnosia e viene inesorabilmente richiamato alla necessità della



Memorare di Dario Marzola, 2011

forma (*Worn by Time*). Un raffinato eros, infine, pervade tutti e tre i corti e dà ai corpi umani la densità stessa della luce.

¹ Il regista italiano Dario Marzola è attivo nei campi della produzione cinematografica e multimediale e della divulgazione scientifica. Alcuni temi trattati nelle sue opere sono la cecità per i volti (*Fuochi Fatui*, 2008), l'incapacità di creare nuovi ricordi (*Albatross*, 1999), le allucinazioni (*Jerusalem*, 2000), la perdita di contatto con le emozioni (*Mnemosyne - la donna che credeva di essere morta*, 2009). Come autore ha firmato sia script originali che drammaturgie tratte da importanti opere letterarie come *The Rime of*



the Ancient Mariner di S.T. Coleridge e la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. La sua ricerca artistica si caratterizza per l'interazione organica tra linguaggi differenti, in particolare cinema, recitazione e musica. Ha collaborato con numerosi compositori, tra cui Valentino Corvino e Andrea Mannucci, e con le coreografe Simona Bertozzi e Silvia Traversi. Esperto di video-proiezioni e della loro interazione con lo spazio architettonico, ha ideato *Stultifera navis*, *Battaglie d'ombre* e *Sinfonia*, per l'omonimo spettacolo di danza sulla *Sinfonia n. 2* di Robert Schumann. Ha realizzato opere di video danza e animazioni, quali *The spectre bark* e *Heavenly creatures*. Nel 1999 fonda a Bologna *Horizon – Centro per la Ricerca dei Linguaggi Interattivi* di cui è stato presidente per oltre dieci anni. Ha collaborato con istituti di alta formazione artistica e con il Servizio di Neuropsichiatria infantile assieme allo psicologo Luca Casadio. È autore del volume *Visionaria. Il cinema fantastico tra ricordi, sogni e allucinazioni* (Falsopiano, 2008) con il patrocinio della Fondazione Federico Fellini.

- ² Alcuni degli strumenti concettuali che utilizzo in questo testo – come *corpomente*, *cervellamente* e *incrocio spaziotemporale* –, e più in generale la relazione costitutiva tra il corpo e il tempo, sono stati da me più ampiamente spiegati e analizzati in *Temporalità e Differenza*, Firenze, Olschki, 2013, al quale si rinvia per una loro fondazione teoretica.
- ³ D. SPARTI, *Identità e coscienza*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 86. Di Parfit si vedano *Personal Identity*, «Philosophical Review», 80, 1971, pp. 3-27 e *Reasons and Persons*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- ⁴ Sulla questione del corpo primordiale: E. HUSSERL, *La filosofia come scienza rigorosa* [1911], trad. it. di F. Costa, Pisa, ETS, 1990, pp. 65 e 69; ID., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Volume I. Libro primo. Introduzione generale alla fenomenologia* [1913], nuova edizione a cura di V. Costa, Torino, Einaudi, 1965 e 2002, pp. 47 e pp. 227-228; ID., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* [1954], trad. it. di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1975, p. 244. Sulla relazione tra coscienza e tempo cfr. E. HUSSERL, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* [1966], a cura di A. Marini, Milano, Franco Angeli, 1998, testo integrativo n. 51, p. 332; ID., *Meditazioni cartesiane* [1950], trad. it. di F. Costa, Milano, Bompiani, 1989, p. 105.
- ⁵ L'interazione tra le prospettive fenomenologiche e quelle neurobiologiche rappresenta uno degli ambiti interdisciplinari più fecondi della ricerca contemporanea. Il nucleo della neurofenomenologia consiste nella necessità di coniugare anche a livello epistemologico ciò che è ontologicamente unitario: la mente e la realtà. Per una prima sintesi, che presenta il testo fondante di Varela *Neurofenomenologia. Un rimedio metodologico al "problema difficile"* e numerosi contributi su entrambi i versanti, si veda M. Cappuccio (a cura di), *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Milano, Bruno Mondadori, 2006. I saggi, pur diversi, che compongono questo volume sostengono tutti che la filosofia della mente debba affrancarsi da ogni pregiudizio riduzionistico, compreso quello implicito in un'espressione quale *Naturalizing Phenomenology*. Stiamo infatti assistendo «allo sviluppo di un approccio neuroscientifico alle esperienze in prima persona, che mette al centro della propria indagine il ruolo svolto dal sistema sensori-motorio», tanto da rendere «molto più interessante fenomenologizzare le neuroscienze cognitive che naturalizzare la fenomenologia» (V. GALLESE, *Corpo vivo, simulazione incarnata e intersoggettività. Una prospettiva neuro-fenomenologica*, ivi, p. 294).
- ⁶ Titolo originale: *Lamia*; Anno di produzione: 2011; Paese di produzione: Italia; Genere: fantastico/horror; Durata: 10 min. 46 sec.; Casa di produzione: Horizon; Interpreti: Cristiana Raggi (Lamia), Marco Continanza (Emmanuele); Regia: Dario Marzola; Soggetto e Sceneggiatura: Dario Marzola, in collaborazione con Roberta Romagnoli; Fotografia: Michele D'Attanasio AIC; Musica: Fabrizio Fontanot, Paola Samoggia.
- ⁷ Titolo originale: *Memorare*; Titolo ingl.: *The Ants' Lover*; Anno di produzione: 2011; Paese di produzione: Italia; Genere: fantastico; Durata: 8 min. 07 sec.; Casa di produzione: Horizon; Interpreti: Davide Morale (Emmanuele bambino), Valentina Masi (Madre di Emmanuele); Marco Continanza (Emmanuele adulto), Cristiana Raggi (Fidanzata); Regia: Dario Marzola; Soggetto e sceneggiatura: Dario Marzola, in collaborazione con Roberta Romagnoli; Fotografia: Michele D'Attanasio AIC; Musica: Fabrizio Fontanot.
- ⁸ Titolo italiano: *Usura*; Titolo ingl.: *Worn by Time*; Anno di produzione: 2011; Paese di produzione: Italia; Genere: psicologico/fantastico/sperimentale; Durata: 14 min. 07 sec.; Casa di produzione: Horizon; Interpreti: Marco Continanza (Emmanuele), Cristiana Raggi (Francesca), Tanino De Rosa (Neurologo); Regia: Dario Marzola; Soggetto e sceneggiatura: Dario Marzola, in collaborazione con Roberta Romagnoli; Fotografia: Michele D'Attanasio AIC; Musica: Fabrizio Fontanot, Paola Samoggia.
- ⁹ R. MANZOTTI, *Teoria della Mente Allargata: un approccio esternista per costruttori di menti e cervelli*, «Il Giornale della Filosofia / 14», V, 2, *Mente, Oltreumano, Cyborg. Prospettive del post-umano*, a cura di A.G. Biuso, maggio-settembre 2005, p. 10. Per questi e altri problemi al confine tra fisiologia e patologia della percezione si veda anche S. GALLEGHER, D. ZAHAVI, *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive* [2008], trad. it. di P. Pedrini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.

- ¹⁰ Sulla memoria è assai utile l'introduzione di C. PAPAGNO, *Come funziona la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2003. La memoria costituisce l'esserci umano nella sua interezza; è anche per questo che neurologia, psicologia, neuropsicologia e le altre scienze affini si limitano di fatto a *descrivere* il mondo dei ricordi ma sono incapaci di *curare* i suoi disturbi: «medicine per curare la memoria non esistono, né esistono farmaci che la migliorino» (ivi, p. 161). La complessità del ricordo, le sue basi fisiologiche, la sua centralità nella letteratura – in particolare in Proust – sono indagate da J.Y. TADIÉ, M. TADIÉ, *Il senso della memoria* [1999], trad. it. di C. Marullo Reedtz, Bari, Dedalo, 2000. La memoria «esplorando il passato, prepara l'avvenire identificando il presente». Anche per questo essa «da un lato, assomiglia ad una grande città, dall'altro è sempre in movimento con costruzioni nuove, abbellimenti e restauri, ma anche abbandoni e distruzioni» (ivi, pp. 297 e 123).
- ¹¹ J.L. BORGES, *Funes o della memoria* [1944], in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1991, I, pp. 712-714.
- ¹² Sullo *Specious Present*, e sulla discussione da James a McTaggart e oltre, consiglio lo studio di E. PAGANINI, *La realtà del tempo. Un'analisi concettuale del divenire temporale*, Milano, CUEM, 2000.
- ¹³ P. VALÉRY, *Quaderni* [1988], a cura di J. Robinson-Valéry, trad. it. di R. Guarini, Milano, Adelphi, 1988, tomo III, pp. 495 e sgg.
- ¹⁴ E. MAZZARELLA, *Ermeneutica dell'effettività*, Napoli, Guida, 2001, p. 161.
- ¹⁵ Su queste e altre sindromi si vedano gli studi di Antonio Damasio (usciti in Italia tutti da Adelphi) e le *Reith Lectures* tenute da V.S. Ramachandran nel 2003, pubblicate in italiano con il titolo *Che cosa sappiamo della mente*, trad. it. di L. Serra, Milano, Mondadori, 2004.
- ¹⁶ G. RIZZOLATI, C. SINIGAGLIA, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina, 2006, p. 4.
- ¹⁷ Titolo: *Mnemosyne. La donna che credeva di essere morta*; Tipologia: opera multimediale (performance con dispositivo per videoproiezioni multiple); Anno di produzione: 2009; Durata: 15 min.; Opera live con Cristiana Raggi; Musica: Paola Samoggia; Scenografia, videoproiezioni e regia: Dario Marzola; Realizzata da: Horizon – Centro per Ricerca dei Linguaggi Interattivi. Con il patrocinio di: Società Italiana di Psichiatria - Sezione Speciale Arte Musica Cinema Mass-Media; AUSL di Modena; AUSL di Bologna - Dipartimento di Salute Mentale.



TATIANA KORNEEVA

*'An old fairy tale told anew': Victorian Fairy Pantomime**

Christmas pantomime, a highly-admired and quintessentially British form of popular theatre, often features fairy-tale characters and plots. Given that a great number of the best-known pantomime performances, such as Cinderella, Bluebeard, The Sleeping Beauty, Puss in Boots and Red Riding Hood, are drawn from marvelous fictions, it is particularly interesting to investigate the role played by the Victorian pantomime in the transmission of fairy tales, and the pantomime's broader impact on English culture. This essay has a dual focus. In the first place, it draws critical attention to the modalities of transposing fairy tales to the theatrical form of Victorian pantomime. Secondly, considering the pantomime's crossover appeal to audiences of both adults and children, which is a result of its multivalent construction of transvestite performance, the essay explores how fairy pantomimes contribute to the discussion of gender in Victorian England. More specifically, the essay is concerned with the question of whether the experimentation with travesti roles in the pantomime's stock characters of the Dame and the Principal Boy leads to the destabilisation of gender boundaries and the creation of new ways of conceptualising sexuality, or whether instead it reinforces rigidly stratified Victorian notions of gender hierarchy. By addressing these questions, the article sheds light on the representation of gender and identity, fantasies of costume and disguise, as well as the development of Western attitudes towards cross-dressing and sexuality.

*In an utilitarian age, of all other times,
it is a matter of grave importance that
fairy tales should be respected.*

Charles Dickens

*Pantomime is true human comedy. ...
With four or five characters it covers the
whole range of human experience.*

Théophile Gautier

Giambattista Basile's collection of fairy stories *Le piacevoli notti*, Charles Perrault's universally-beloved *Histoires ou contes du temps passé*, Madame d'Aulnoy's sophisticated *Les contes des fées*, and Antoine Galland's *Les Mille et Une Nuits* were written primarily with the aim of providing a pleasant entertainment for the Italian and French courts and aristocratic salons. As Madame Leprince De Beaumont published her *Magazin des enfants* and the Brothers Grimm their *Kinder- und Hausmärchen*, they hoped that their collections would find a place in English and German household libraries. None of these writers of fairy tales could, however, imagine their future international popularity, and even less that their legacy as 'classics' of children's literature would be kept alive by a Christmas pantomime, the principal theatrical entertainment in England even today.

This highly-admired and quintessentially British form of popular theatre frequently features fairy-tale plots and characters. Given that a great number of pantomime performances, such as *Aladdin*, *Cinderella*, *Bluebeard*, *Snow White and the Seven Dwarfs*, *The Sleeping Beauty*, *Puss in Boots*, *Red Riding Hood*, *Jack and the Beanstalk*, and *The Yellow Dwarf* are drawn from fairy-tale collections, it appears particularly interesting to inves-

tigate the role played by the Christmas pantomime in the transmission of fairy tales, and its impact on English culture.¹ In this essay I therefore intend to draw critical attention to the modalities of transposing fairy tales to the Victorian pantomime. Considering the fairy pantomime's crossover appeal to audiences of both adults and children, which results from its multivalent construction of transvestite performance, I will explore how fairy pantomimes contributed to the discussion of gender in Victorian England. By addressing these questions, I attempt to shed light on the representation of gender and identity, fantasies of costume and disguise, as well as the development of Western attitudes towards cross-dressing and sexuality.

1. *The Rise of Pantomime*

Before we can make a case for the pantomime's engagement with fairy tales, it is necessary to outline the history of its development and the conventions of performance that make this theatrical form unique. Pantomime was introduced into France and then into England by the Italian travelling *commedia dell'arte* troupes, whose performing style involved a high degree of physical humour and corporeal dexterity. In the English setting, the Harlequinades, that is the pantomimic scenes that featured a pursuit of Harlequin and Columbine by Clown, were performed as the entr'actes between opera pieces.² The early pantomimes also included elements of Elizabethan comedies with their customary dumb-shows as interludes between the acts, as well as elements of opera and puppet-shows.³

The first play containing the characteristics of a pantomime was staged by John Weaver, a dancing master from Shrewsbury. The term pantomime first appeared on the playbill of Weaver's «dramatic entertainment», *The Loves of Mars and Venus*, performed in 1717 with success at Drury Lane, the theatre that was to become the «National Home of English Pantomime».⁴ The new and less-experienced company at the Lincoln's Inn Fields playhouse, headed by the actor-manager and skilled ballet dancer John Rich, matched and surpassed Drury Lane's pantomimes through the extensive use of French techniques, especially dance.⁵ Regularly playing the role of Harlequin from 1717 to 1741, Rich turned this ballet-style form of stage entertainment into an autonomous art form that enthralled audiences of the higher and lower classes alike.

The second-best Harlequin of the century was David Garrick, praised by his contemporaries for his masterfully developed gestural language and pantomimic acting. Though publicly voicing his embarrassment about the popularity of this theatrical form during his management of Drury Lane in the 1750s and 1760s,⁶ Garrick contributed to its development by turning the Harlequin character into a speaking part. Thus, as David Mayer reminds us, «pantomime does not mean dramatic action performed by wholly silent actors, although many pantomimes require little speech, and some characters are invariably silent».⁷

Similarly to the early Italian *commedia dell'arte* scenarios, the scripts of the early English pantomimes drew on the interest in classical culture, folklore and the exoticism of the Orient, «with here and there a touch of local colour»,⁸ and consisted of two parts. The first and shorter section, the 'opening', was taken from classical mythology, nursery fables or popular legends, whereas the action of the second and longer part was centred on a love affair between Harlequin and Columbine. Their union was opposed by Columbine's father and threatened by a foolish or sinister suitor, who chased the lovers through the streets of Georgian London to Mount Olympus, or to Hell, «with a total disregard for

the limitations of time and space».⁹

Another popular *commedia* character in the early pantomimes was the Clown, derived from the Italian Scaramouche, which Joseph Grimaldi together with the pantomime arrangers, Charles Farley, Thomas J. Dibdin and his brother Charles Dibdin, raised to the position of chief comic figure in the scenes of the Harlequinades from 1806 to 1823.¹⁰ The success of Dibdin's *Harlequin and Mother Goose: or The Golden Egg* (Covent Garden, 29 December 1806), with Grimaldi playing the Clown, brought about the increasing importance of the fairy-tale component in pantomime productions. As Michael Booth suggests, «it is no coincidence that [...] the fairy element strengthened, and the harlequinade shortened as the interest in fairy culture grew and intensified in the 1830s and 1840s».¹¹ Starting with the coronation of Queen Victoria in 1837 and her marriage in 1840, which inaugurated a vogue for family life and introduced Christmas as the children's festival, pantomime began to be regarded «as a family entertainment and as a significant facet of childhood experience».¹² By the late 1850s, pantomime performances also included visual and verbal references to contemporary city life, culture and politics that had a particular significance for local audiences.¹³

In the Victorian era, along with extravaganza and burlesque,¹⁴ the pantomime became so overwhelmingly popular that it occupied second place in the pantheon of English drama, after Shakespeare's plays. As one of the most critically aware and professionally innovative Victorian journalists, E.S. Dallas, affirmed in 1856, «the pantomime, and all that it includes of burlesque and extravaganza, is at present the great glory of the British drama».¹⁵ The story of the pantomime's development is infinitely more complex and fascinating than my summary sketch suggests, but what is worth emphasizing is that by 1870 pantomime librettists started to restrict themselves to a limited number of fairy-tale plots.¹⁶

2. From Illustrations to the Pantoland

If by the middle of the nineteenth century the tales by Charles Perrault and Madame d'Aulnoy were already well known to an English readership and used as the subject matter for fairy extravaganzas and burlettas (especially fine and sophisticated examples are those written by James Robinson Planché), the circumstance that further promoted the transposition of fairy tales to the British pantomime stage was the first English translation of the Grimms' *Kinder- und Hausmärchen*. Between 1823 and 1826 Edgar Taylor published a two-volume set with a selection of the Grimms' tales under the title *German Popular Stories*. Both volumes were illustrated by George Cruikshank, who contributed the title pages and twenty-two superb engravings. Taylor's translation combined with Cruikshank's gifted illustrations made the Grimms' collection one of the most attractive and successful books of its time, to the point where, from the middle of the century, the *German Popular Stories* prevailed over Perrault and d'Aulnoy's tales.

In his preface to the first volume, Taylor had already likened the translated tales to the English pantomime, both in terms of subject matter and audience: «they [wonder tales] are, like the Christmas Pantomimes, ostensibly brought forth to tickle the palate of the young, but often received with as keen an appetite by those of graver years».¹⁷ However, what has not received the full attention of recent scholarship is that the illustrator of *German Popular Stories*, George Cruikshank (1792-1878), a prolific caricaturist, political satirist and the founder of pictorial journalism, was also profoundly inspired by theatri-

cal culture in every period of his career.¹⁸ Indeed, many of Cruikshank's illustrations to the Grimms' tales drew on a repertoire of posture, gesture and dramatic composition learnt from theatre, and shared the exaggeration and over-statement characteristic of theatrical melodrama and pantomime. Moreover, as far as the costuming of the fairy-tale characters is concerned, Cruikshank's biographer Robert L. Patten points out that the illustrator relied neither on the German text, which rarely describes characters' clothes, nor on antiquarian research into the costumes, but rather on English theatrical and pictorial precedents.¹⁹

Cruikshank's etchings for the Grimms' collection are also overshadowed by heavy curtains, ceilings, pediments and arches which recall the Victorian stage scenery and the proscenium arch, a structural feature of almost every theatre built in Britain from the seventeenth to the nineteenth century. Surrounded by these ponderous architectural elements and threatened by enormous masses of overhanging cloth, Cruikshank's heroes «perform their little dramas».²⁰ Indeed, in his essay *Quelques caricaturistes étrangers* (1857), Charles Baudelaire made explicit the theatrical quality with which the artist endows his figures by evoking the pantomime: «Tous ses petits personnages miment avec fureur et turbulence comme des acteurs de pantomime. [...] Tout ce monde minuscule se culbute, s'agite et se mêle avec une pétulance indicible».²¹ «A grotesque comedy constituted of pantomimic violence of gesture, expression»²² and characters in motion – these are the essential characteristics of Cruikshank's pictures. His illustrations of the Grimms' tales thus served not only the function of decoration, but also that of re-situating the texts in another cultural context; and that context was decidedly theatrical.²³ Influenced by the theatrical background of their designer, the illustrations facilitated the transposition of the Grimms' tales to the pantomime stage. As E.D.H. Johnson insightfully suggested, Cruikshank's fanciful illustrations were what fixed once and for all «the way that English-speaking people think of fairyland».²⁴

3. The Transposition of Fairy Tales to the Stage and the Structure of the Pantomime

But what happens to the original fairy tales once they are transposed to the Victorian Pantoland? Let us now examine what alterations the fairy tale undergoes in order to fit the generic conventions of the theatrical form, and to what extent its narrative structure is preserved when it is transferred into the semantic field of the performed pantomime. In my analysis, I will draw examples mainly from *Cinderella*, *Bluebeard* and *The Sleeping Beauty* pantomimes, a body of work large enough to constitute a fair sampling.

Generally, pantomime begins with an 'Opening' corresponding to the initial situation in the fairy tale as defined by Vladimir Propp in his influential *Morphology of the Folktale* (1928). The opening scene features the battle between demons and fairies, the forces of good and evil, who predict the breakdown of equilibrium and the potential for disaster. The examples are many, but I will cite only a few of them. In the opening scene of John Maddison Morton's *Harlequin Blue Beard, the great bashaw, or The good fairy triumphant over the demon of discord!* (1854), Rustifusti, the demon of Discord, invites witches to help him fight the benevolent fairy. One of the witches warns him that Bluebeard's life is in danger from his new wife's curiosity. In Jay Hickory Wood's and Arthur Collins' 1901-2 production of *Blue Beard* at Drury Lane²⁵ the four winds are discussing the human flaws and decide to teach Fatima – soon to become Bluebeard's wife – a lesson, for her only fault is curiosity. The opening of Hickory Wood's and Collins's *Sleeping Beauty and the Beast*

(performed on 26 December 1900 at Drury Lane, with Dan Leno as Queen Ravia and Herbert Campbell as King Screwdolph) features the good fairies announcing the birth of the princess to the royal couple and the intrusion of the evil fairy pronouncing her curse.

The main part of the pantomime is spun around a familiar fairy tale, nursery rhyme or folktale and presents the basic plot of a selfish father or guardian who opposes his daughter's or ward's desire to marry the man she loves and instead offers her to a wealthy but ugly suitor. Indeed, in Morton's *Harlequin Blue Beard*, Fatima is in love with Selim, but is sold by her father Mustapha to «the millionaire collector» Bluebeard at the Slave Market. A benevolent fairy intervenes and takes the young lovers under her protection. The couple triumph in the end thanks to a magical object which is given to them by the fairy. Adventures in which the young lovers are helped by the fairy agent to defeat the heroine's father and the villain are combined with topical songs. The final scene celebrates the happy couple, and the pantomime ends with an elaborate 'transformation scene', in which the stage set slowly opens up and turns inside out to reveal a formerly hidden world of enchantment.

Pantomime has thus many structural similarities to fairy tales and has inherited many of their superficial attributes: wizards, witches, magic objects and talking animals. The relationship between the characters and their spheres of action also conforms to Propp's

scheme: the Fairy who provides the hero with magical gifts or another kind of protection is the Donor; Selim in *Blue Beard* and Prince Charming (or Caramel) in *Cinderella* and *The Sleeping Beauty* are the Heroes. We also have the princess and her father, whereas *Cinderella*'s ugly sisters and Sister Anne in the *Bluebeard* pantomimes are the melodramatic villains of the stories, since their desire to marry leads them to hate their siblings. *Cinderella* pantomimes also have the Helper in the figure of Buttons, the comic servant in the family house of Cinderella. Good and evil characters are clearly separated and identified. As in the classical fairy tales, there is no room for complexity or psychological development of character.

The majority of the pantomime productions take the fairy-tale story as shared knowledge to which they refer as an occasion for puns, comic scenes and techniques of sexual suggestion – as is the case, for example, in Hickory Wood's *Cinderella* (1895). In the first scene of the first act, Lily and Gertrude Blarer, Cinderella's ugly sisters and rivals for the attention of the prince,

are arguing over which of them should go and look for the prince, who is hunting in the forest near their cottage. Lily, the younger sister, insists on going and that her sister should stay behind in order to «save her legs». The comic effect of the scene is obviously based on the audience's familiarity with the fairy tale: the spectators indeed know in advance that the ugly sisters will not get the prince precisely because of the size of their legs. The sexual innuendo is easy to grasp, and the comic effect of the scene is reinforced by the fact



Allan Stewart, *Pantomimes at the London Theatres*. *The Illustrated London News*, 4 January 1902. Courtesy of the Sackler Library

that the ugly sisters are usually played by middle-aged male performers.

However, the competition for the theatre-going audience and the need to satisfy the public's demand for novelty by updating the plots led to the pantomime becoming only loosely based on the original stories. It is not rare for it to combine not only two versions of the same tale by different authors, but also two different tales by two different authors. For instance, Hickory Wood's scenario is a good example of the skilful blending of Perrault's *The Sleeping Beauty* with *Beauty and the Beast* by Madame de Beaumont.²⁶ The tale of *Beauty and the Beast* was added to the plot of *The Sleeping Beauty* in order to extend the number of scenes and the range of locations to be staged. Since *The Sleeping Beauty and the Beast* is so little known, a brief plot summary might be in order. The first act tells the familiar story of the baby princess to whose christening the malignant fairy was accidentally not invited and of the spell consequently cast, in revenge, upon the unlucky infant. When the pantomime is apparently over, the story begins again: after the general awakening in the second act, no-one remembers the King and the Queen anymore since their kingdom has long since been replaced by a Republic. What is even more distressing is that the crown jewels are locked away in the museum, and the President refuses to hand them over. Princess Beauty and Prince Caramel prepare to marry, but the evil fairy Malivolentia re-appears and transforms him into The Beast. Disguised as burglars, the King and the Queen break into the museum and steal the crown jewels, but their escape is delayed when their car breaks down and falls to pieces (the 'disintegrated' car became a standard pantomime routine). Unfortunately, their efforts are in vain, for the villainous President has replaced the real crown jewels with paste substitutes, so Queen Ravia decides to cheer up their heartbroken daughter by taking home a rose from the garden they have wandered into. As she plucks it, the Beast appears and threatens to harm them unless Beauty returns the rose herself and marries him of her own will. Things get worse when the President throws them into jail, but in order to save them Beauty agrees to marry the Beast. After she departs, the President puts a tax on bicycles, and a revolution (led by the Nurse) breaks out. The President is overthrown and the King and the Queen are restored to the throne. Beauty returns the rose and kisses the Beast who at once is transformed back into Prince Caramel and all ends happily.

Another solid example of the fairy tale's transformation in the passage from the narrative to the theatrical form, and of the 'Englishing' of the German tale is Edward Lemn Blanchard's *Number Nip, or, Harlequin and the Gnome of the Giant Mountain* (26 December 1866, Drury Lane). Blanchard, one of the most prolific pantomime writers from 1844 to 1888 and the author of highly literary scripts which conveyed in dramatic form the full atmosphere of their sources, enriched the popular legend of the gnome Rübezahl through the introduction of the Grimms' story of *The Elves and the Shoemaker*. As Gerald Frow puts it, «as an exponent of fairy mythology for the little ones», Blanchard was viewed as «the Countess d'Aulnoy, Perrault, and the Brothers Grimm rolled into one».²⁷

It is thus clear that, of the original story, only the basic plot outline remains, all the rest being re-imagined and re-mixed, either for comic purposes or in order to fit the conventions of pantomime. That the original fairy tale became scarcely recognisable is confirmed by the drama critic of *The Athenaeum*, who in his review refused to provide a summary of the Adelphi pantomime *Harlequin and Little Bo-Peep; or, The Old Woman that lived in a shoe* he had attended the evening before, recounting the following anecdote:

We remember once leaving Covent Garden, at the conclusion of a new play, in company with an Irish friend. The conversation naturally turned upon what we had

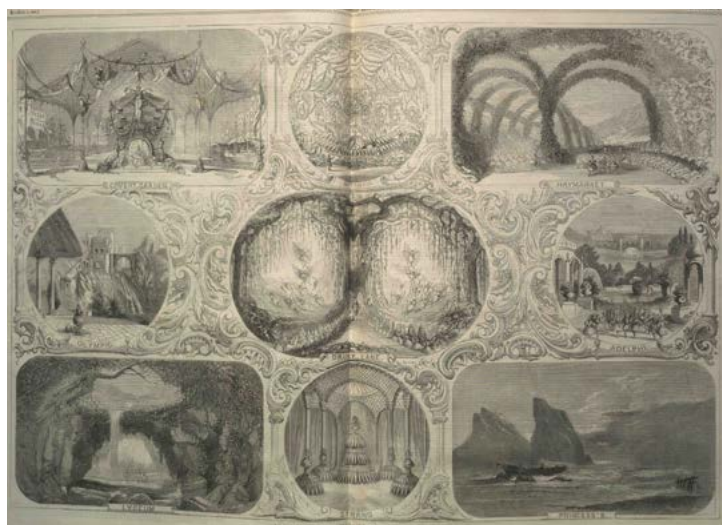
just witnessed. Our friend's first remark was, "I hope I'll see the papers tomorrow." "Why?" asked we. "I want to know what's the plot." – So may we truly say, we want to know the plot of the Adelphi harlequinade; for, though we have seen it, we must plead guilty to the *minor* offence of not knowing what it is about. However, there are many who, fortunately for managers, do not hold it at all necessary that their sense, as well as their senses, should be gratified by this species of representation: their motto at this season, like the Frenchman's all the year round, is "*il faut s'amuser*;" and if that be effected, "the *quomodo* – the how," is held of little moment.²⁸

In the majority of cases the pantomime still conveys the familiar story, but the way the characters are developed goes completely against the literary source. The most significant change that the fairy tale undergoes in its transposition to the pantomime stage consists in the greater emphasis given to the love story, with the consequence that it becomes a comic equivalent of domestic melodrama. Hickory Wood and Collins' *Sleeping Beauty and the Beast* offers a good example of pantomime's creation of a romantic illusion that drew its audience into another world, a utopian transformation of their own reality:

PRINCE: Oh, if I only now could have the chance
To be an ancient hero of romance!
To rescue beauteous damsels in distress;
To serve from death some charming young Princess!
To overcome magicians in fair fight;
Put ogres, giants, wizards, all to flight!
Alas! The days of chivalry are fled,
And wizards, witches, fairies all are dead.
While as for me – I have been born too late –
For all the world is dull and up-to-date!

FAIRY QUEEN: Not so! True chivalry's not dead, but sleeps,
And every heart some sweet romance still keeps;
The wish to be a hero still endures –
Wouldst truly like to test how strong is yours?

It is therefore the erotic tension that always generates the action, and this is also the



reason why *Bluebeard* pantomimes deal less with the consequences of Bluebeard's wife's curiosity than with the love story between Fatima and Ibrahim and Sister Anne's unsuccessful attempts to coax Bluebeard into matrimony.

The Victorian pantomime was thus anthological, mixing allusions to plot elements from many different tales, connected together with authorial additions, and blending seemingly incompatible elements within one genre.

4. *Playing the Other: Cross-dressing in the Pantoland*

In Pantoland, which is the carnival of the unacknowledged and the fiesta of the repressed, everything is excessive and gender is variable.

Angela Carter

However, the broad popularity of the pantomime across generations and classes was based not only on the fairyland fantasy and romantic illusion that it offered to child spectators. As Samuel McKechnie has argued, «the laughter of children falls gratefully upon the ear, but no form of entertainment that would retain its popularity with grown-up people can afford to make its primary appeal to children. Not even the children appreciate the



Phiz (Hablot K. Browne), *Pantomime Night: The Gallery; The Pit; The Boxes. The Illustrated London News*, 8 January 1848. Courtesy of the Sackler Library

condescension [...]».²⁹ Indeed, the reviews of pantomime productions as well as the illustrations in the periodicals show that the audiences consisted predominantly of adults.³⁰ Apart from its dependence upon music-hall celebrities and topical allusions to current affairs and figures in the news, much of the pantomime's appeal to adult audiences could be attributed to the comely transvestism of the actors. Thus, whereas children could enter a magical world of infinite possibilities and adventures, adults were invited into a world of gender subversion, since several of the key stock characters around which the action turned were played by cross-dressed performers. Indeed, the reason why adult audiences were so obsessed with the same few fairy-tale characters has much to do with the particular transvestite roles called the 'Dame' (who is a man) and the 'Principal boy' (played by a young, shapely female performer), which were added to pantomime performances around 1820. The Dame retains much of the grotesque fun of the Clown from the old pantomime practice, and plays the mother or stepmother of the hero (as in *Jack and the*

Beanstalk, *Aladdin*, *Little Red Riding-Hood* and *Snow White*), but Dames may also play a governess or nurse (as in Hickory Wood's *Sleeping Beauty and the Beast*). In *Cinderella*, the Dame roles are assigned to Cinderella's sisters,³¹ whereas in *Bluebeard* pantomimes both Sister Anne and Fatima, as well as Bluebeard's older wives, are usually played by men. Whether a mother, nurse or sister, the Dame's character remains essentially the same in every pantomime production: she is an unattractive, sexually transgressive, middle-aged woman with an adventurous spirit. Indeed, more often than not, pantomimes focus on the Dame's sexual desire, which is portrayed as particularly ridiculous. Hickory Wood's and Collins' *Blue Beard*, with Dan Leno as Sister Anne, frustrated in her wish to marry the murderous Bluebeard (performed by Herbert Campbell), provides a fine example of the Dame's functioning in the pantomime plot:



[SISTER ANNE]: If you could only see it, I'm the very wife for you! I shall make you an excellent wife – oh! you've no idea. See! There you are – a millionaire! Here am I – a lovable womanly woman. You absolutely don't know what to do with your money. I *do* know what to do with your money, and I'll do it, see? [...] You'll wonder how ever you managed to get on so long without me. [...] Men don't usually *fall* in love with me – not *suddenly* – I sort of grow on them – they glide gradually into love with me – but, when they're once there, they're there for ever – I'm a sort of a female rattlesnake. I weave spells round them – one of those – you know – those fog-horns you hear on the river – of course, I don't mean I'm a fog-horn – but you know – tut, tut – Sirens – that's it – I'm a Siren.

Similarly, in Hickory Wood's *Sleeping Beauty and the Beast*, in the comic scene that features the court awakening from sleep, it is revealed that not only the beautiful protagonist waited a hundred years for her handsome husband, but her nurse as well. On her awakening she hears the blind man playing the song *I'll be your sweetheart if you will be mine* and mistakes him for the long-awaited lover: «Take me! I am yours», she promptly exclaims. To the nurse's disappointment, the Blind man is unfortunately already married: «Oh, dear! Here have I been asleep for a hundred years, and dreaming that a true lover would come and wake me with a kiss. I thought I had found him at last. What a terrible disappointment!» (p. 414). As Edwin Eigner argues, «the Dame thus retains much more of Clown's sexuality than one would expect in a children's show».³²

Another transvestite role, which was introduced in the Regency pantomime and conserved throughout the Victorian era, is that of the Principal boy. Among the pantomime principal boys are Prince Charming and Dandini in *Cinderella* and *Snow White and the Seven Dwarfs*, Jack in *Jack and the Beanstalk*, Selim, the lover of Bluebeard's wife, as well as Boy Blue in *Little Red Riding Hood*. An actress in pantomime did not impersonate a man, but retained her femininity in the role, wearing short and flattering costumes which prominently displayed her legs. As Jane Stedman notes, «[m]id-Victorians, irresistibly attracted to legs, watched the costume of the principal boys rise from near-knee-length in the 1860s to silken thighs in the 1870s».³³

Theatre has always been a privileged site of transgression, but the pantomime stage, with its representation of a world where girls are boys and men are Dames, blurred all the distinctions between sexual identities. Although neither the Dame's male impersonator nor the Principal boy inverted the traditional gender order, each of them disrupted it, calling attention to all that remains unsatisfied, repressed, or disturbing. As Marjorie Garber points out in her fine study, *Vested Interests*, cross-dressing is always intensely problematic for patriarchal cultures, since it reveals deep-seated anxieties concerning the possibility that gender is not fixed. For Garber, «transvestism is a space of possibility structuring and confounding culture: the disrupting element that intervenes, not just a category crisis of male and female, but the crisis of category itself».³⁴ In other words, cross-dressing reveals how gender is symbolically constructed and strikes at the heart of the social imperative to categorise individuals by rank.³⁵ As a theatrically extreme form of fantasy, the Victorian pantomime thus functioned as a forum for exploring sexual boundaries and interrogating the meanings of gender. But Garber goes on to suggest that the «capacity for realization onstage lies within the text, that it is not imposed from outside, as a foreign, unwelcome or overingenious overlay».³⁶ The pantomime cross-dressed casting is therefore not only the expression of anxiety related to the representation of gender in the Victorian era, but a back-formation, a return to the problem of the way the categories of masculine and feminine are treated in the fairy tales.

Although seldom represented, the cross-dressing motif has always been present in fairy-tale collections. It is sufficient, indeed, to recall the infamous wolf dressing up as the grandmother in order to trick Little Red Riding Hood. Among the few other men who cross-dress are also the devil, adulterers and thieves. What is more interesting for the purposes of the present investigation is that the Grimm Brothers adopted from medieval legends and hagiographical accounts the motif of the persecuted maiden who disguised her gender in order to escape sexual abuse or incestuous passions (*Allerleirauh* and *Princessin Mäusehaut*), to avoid enforced marriages (*Die heilige Frau Kummernis*), or in order to take part in the male realm.³⁷ These tales of female cross-dressing clearly betray a desire to acknowledge or create models of female heroism and Christian perfection in women. Indeed, their cross-dressed heroines do not create disorder by shifting gender, rather they assume male power in order to restore stability, which male authorities in the story have failed to secure. Although the disguise in the Grimms' narratives is only temporary and the tales inevitably end when the girl's identity is disclosed and the heroine reverts to her female attire, they turn on ambiguity of gender identity, exposing the anxiety of the Brothers Grimm regarding the stability of gender and women's roles. As Laurence Senelick argues, the «very act of assuming a persona other than one's own is bound to provoke a disruption or defiance of the 'normal' state of things: shape-changing is magical by definition, but gender-changing is exceptionally potent».³⁸

At this point it is interesting to examine whether the pantomime transvestite characters conform to the Grimms' and Perrault's conservative notions of a strict gender hierarchy,³⁹ or do they, instead, question the social order and create new ways of conceptualising sexuality? Some critics have suggested that one way of viewing the pantomime's gender play would be to see it as a British way of periodically breaking social rules in the safe enclosure of the theatre, as an outlet for Victorians greatly concerned with self-improvement and self-discipline.⁴⁰ When viewed as an aspect of the carnivalesque,⁴¹ pantomime becomes an arena for the replacement of order by chaos, an inversion of imposed gender roles and a celebration of the repressed. However, if gender identity was able to be safely questioned, constructed and reconstructed in pantomime, did this theatrical form also contain subversive implications for off-stage behaviour? In other words, did the Victorian pantomime represent only a dramatic illusion, or, on the contrary, did it serve as a useful measure of popular perceptions of contemporary gender issues?

Jim Davis argues that, in the Victorian era, the popularity of pantomime as well as other theatrical forms of popular entertainment, such as burlesque and farce, which also featured cross-dressing casting, testifies to the fact they «also functioned as a way of seeing, even as metaphor, in shaping perceptions of the contemporary world in just as forceful a way as has long been credited to melodrama».⁴² In this light, the Principal boy showing 'her' legs itself broke Victorian conventions of displaying the body and, as Kathy Fletcher points out, even if the actress did not appear in contemporary male costume, dispensing with the voluminous Victorian petticoats that were a physical representation of the prohibitive rules for respectable feminine behaviour was in some way symbolic and put in question the naturalness of traditional constructions of gender hierarchy. It meant increased freedom of movement and action and, by implication, the assumption of male autonomy.⁴³ Without violating the sexual boundaries related to gender-specific behaviour, the Principal boy could in fact do all kinds of things that the Victorian girl was forbidden to do: he could kill dragons and monsters, outwit enemies and rescue maidens. As Angela Carter puts it, the principal boy «is played for thrills, for adventure, for romance».⁴⁴ If we consider another transvestite role in pantomime, the Dame, where a

middle-aged man impersonates a grotesque and sex-starved woman at the same time retaining his male identity, it is clear that the character's function is linked to both the male performer's burlesquing of himself as a male actor in female attire and to men's deep ambivalence towards women. This role is thus multivalent. But if to dress as a woman means to temporarily become one, then, as Peter Holland suggests, by becoming a woman one can explore male attitudes towards women and understand female psychology.⁴⁵ The costumes thus possess a kind of social reality and authority, where the cross-dressed performers can revolutionise the nature of the dramatic illusion. They cease to be female or male impersonators and become an image of artistic freedom.⁴⁶ The contradictory responses to Victorian pantomime performances attest to the subversive implications of this theatrical form. In an article entitled 'The Decline of Pantomime', William Davenport Adams, the theatre historian and the author of an important study on burlesque, attacked the pantomime precisely because of its cross-dressed roles and the convention of sexual display:

[...] the chief object of the entrepreneur appears to be to put men into women's parts, and women's into men's, and, at the same time, to make as great a display as possible of the feminine form. [...] I am quite sure that it is a vicious object on the part of one who ostensibly provides a holiday entertainment for "the children". A man in woman's clothes cannot but be more or less vulgar, and a woman in male attire, of the burlesque and pantomime description, cannot but appear indelicate to those who have not been hardened to such sights. [...] Over and over again must mothers have blushed (if they were able to do so) at the exhibition of female anatomy to which the "highly respectable" pantomime has introduced their children. [...] And, as regards the principals in pantomime, why must the hero always be a woman dressed in tights and tunic? And why must the comic "old woman" always be a man?"⁴⁷

This passage tends to confirm Holland's view that «the concept of panto as designed for children was a convenient fiction, a protection of the adults both from the embarrassment of admitting their pleasure in folk tales but also from the open avowal of the vulgar sexuality of panto humour».⁴⁸ The freedom of the Victorian pantomime was thus not in its reversal of power, as in the carnival practices, but in suspending oppressive constructions of difference and in the illusion of gender performativity that it provided to its adult audiences.

The last question that I would like to examine is whether transvestite performances in pantomime influenced gender discourse in Victorian England. Did the audience interaction with the performers, which was (and still is) greatly encouraged during the pantomime performance, manage to shape Victorian awareness of the instability of gender definitions? Despite the difficulty of reconstructing the impact of pantomimes on their audiences from the scripts and press reviews, which more often than not bore little relationship to what actually happened on stage, in a period when caricaturists often used pantomime images for political and social satire,⁴⁹ an extra-theatrical significance was surely embedded in pantomimes. My argument is at odds with what is generally presumed about pantomime's influence on changing or improving the world outside the theatre,⁵⁰ but theatricality was the *Zeitgeist* of this age, a metaphor that encouraged spectators to view the world as if it were a stage-set on which humanity played and watched itself play.⁵¹ The pantomime's multivalent construction of transvestite performance could thus lead its audience to revisit the heterosexual ideology and prescribed social roles and identities and «to consider the potential existence of other ontological possibilities that



may have remained unarticulated». ⁵² If we also take into account the public expression of homosexuality among a small group of courageous pioneers, including Oscar Wilde's subversion of male dress by adopting feminine styles, drawing repeatedly on theatrical prototypes from mainstream entertainments, such as parody, burlesque and pantomime (all of which «based their humour on erotically inflected rhetoric and images of apparent deviancy - such as male effeminacy and overt female sexuality»), ⁵³ it seems plausible to conclude that pantomime assumed an extraordinary power as an agent of destabilisation, desire and fantasy. Its use of cross-dressed casts «helped establish havens of ambiguity in which marginalised sexual identities were given room to develop», ⁵⁴ but it also offered the general public a way out of, or around, the binary system of gender.

The nineteenth-century fairy-tale pantomime is thus a sound example of the history of the fairy-tale genre as one of continual evolution and re-invention, where the old fairy tale narratives are continuously recycled and re-elaborated in order to suit cultural needs and anxieties. The appropriation of fairy tales by pantomimes also exemplifies their enormous subversive potential. While the nature of this subversion may vary depending on the society in which fairy tales appear and on the choice of genre, it seems legitimate to conclude that the fairy pantomime practices were vital if not in breaking down the rigidly stratified notions of gender held by the public at large, then at least in foregrounding the constructedness of the ideological preconceptions behind it.

Pantomimes cited

1806 *Harlequin and Mother Goose; or, The Golden Egg*; Covent Garden; December 29; Thomas J. Dibdin.

1873 *Red Riding Hood and her sister little Bo-Peep*; Covent Garden; Charles Rice. Victoria and Albert Museum, London.

1854 *Harlequin Blue Beard, the great bashaw, or The good fairy triumphant over the demon of discord! A grand Comic Christmas Pantomime*; John Maddison Morton. Royal Princess's Theatre; 26 December.

1895 *Cinderella*; Jay Hickory Wood. Drury Lane; Reprinted in: Leach, Robert. *Pantomime Playtexts*. London: Harrap, 1980.

1901-2 *Blue Beard*. Theatre Royal Drury Lane; J. Hickory Wood and Arthur Collins. Victoria and Albert Museum.

1900 *The Sleeping Beauty and the Beast. A Grand Christmas Pantomime*; Drury Lane; 26 December 1900; Jay Hickory Wood and Arthur Collins.

* My sincere thanks are due to the Sackler Library for granting permission to reproduce the illustrations in this article. The research for this article was supported by a John Griffith Fellowship from Jesus College Oxford (summer, 2013).

¹ The complex relations between pantomime and fairy tales have so far received scant scholarly attention; Jennifer Schacker has so far been the only one to attempt to bridge the gap between studies of the fairy-tale genre and its pantomime renditions. See J. SCHACKER, 'The Economics and Erotics of Fairy-Tale Pantomime', *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 26.2 (2012), pp. 153-77 and 'Slaying Blunderboer. Cross-Dressed Heroes, National Identities and Wartime Pantomime', *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 27.1 (2013), pp. 52-64.

² On the pre-Victorian Regency pantomime, see David MAYER's 1969 book, *Harlequin in his Element: The*



English Pantomime 1806-1836, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1995 and J. O'BRIEN, *Harlequin Britain: Pantomime and Entertainment 1690-1760*, Baltimore-London, Johns Hopkins UP, 2004. For the principal works on nineteenth-century pantomime, see M. BOOTH, *Victorian Spectacular Theatre*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981, and *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge, CUP, 1991; A.E. WILSON, *Pantomime Pageant. A Procession of Harlequins, Clowns, Comedians, Principal Boys, Pantomime-writers, Producers and Playgoers*, London-New York, Stanley Paul, 1946.

³ L. WAGNER, *The Pantomimes and All About Them*, London, J. Heywood, 1881, p. 27.

⁴ Ivi, p. 31; A.E. WILSON, *Pantomime Pageant*, cit., p. 15.

⁵ Rich's first foray into the emerging genre of pantomime was *Harlequin Executed; or, The Farmer Disappointed*, which represented a response to *The Whimsical Death of Harlequin*, produced at Drury Lane. See M. GOFF, 'John Rich, French Dancing and English Pantomimes', in B. JONCUS, J. BARLOW (eds.), *"The Stage's Glory". John Rich, 1692-1761*, Newark, University of Delaware Press, 2011, pp. 85-98, here p. 89.

⁶ J. O'BRIEN, *Harlequin Britain*, p. xxiv.

⁷ D. MAYER, *Harlequin in his Element*, p. 19.

⁸ T. NIKLAUS, *Harlequin Phoenix, or The Rise and Fall of a Bergamask Rogue*, London, The Bodley Head, 1956, p. 136.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ D. MAYER, *Harlequin in his Element*, p. 28.

¹¹ M. BOOTH, *Victorian Spectacular Theatre*, p. 75.

¹² J. DAVIS, *Introduction: Victorian Pantomime*, in ID. (ed.), *Victorian Pantomime: A Collection of Critical Essays*, London, Palgrave Macmillan, 2010, p. 5.

¹³ J.A. SULLIVAN, *The Politics of the Pantomime. Regional Identity in the Theatre, 1860-1900*, Hatfield, University of Hertfordshire Press, 2011, p. 179.

¹⁴ According to the definition given by Carolyn Williams, «both burlesque and extravaganza are themselves forms of parody». While «in nineteenth-century England, the term burlesque indicated the mock-heroic deflation of a particular work belonging to a higher tradition of literature or music», extravaganza was a pantomime without harlequinade, «a burlesque weakened into farce with no critical purpose, a whimsical entertainment conducted in rhymed couplets or blank verse, garnished with puns, and normally concerned with classical heroes or fairy-tale characters or plots» (C. WILLIAMS, *Gilbert & Sullivan. Gender, Genre, Parody*, New York, Columbia UP, 2011, p. 376).

¹⁵ E.S. DALLAS, 'The Drama', *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 79, February 1856, p. 210.

¹⁶ T. NIKLAUS, *Harlequin Phoenix*, p. 169.

¹⁷ J. and W. GRIMM, *German Popular Stories, Translated from the Kinder und Haus-Marchen [sic], Collected by MM. Grimm, from Oral Tradition*, London, C. Baldwyn, 1823, I, p. 2.

¹⁸ In his early years, Cruikshank did a good deal of amateur acting and for a time harboured a desire to turn professional. He executed theatre backdrops for Drury Lane theatre, juvenile theatre sheets, and twenty-one coloured plates of leading actors of the day for Thomas Kenrick's *The British Stage and Literary Cabinet* (1817-22), and also illustrated Charles Dickens's *Memoirs of Joseph Grimaldi*.

¹⁹ R.L. PATTEN, *George Cruikshank's Grimm Humor*, in J. MÖLLER (ed.), *Imagination on a Long Rein. English Literature Illustrated*, Marburg, Jonas, 1988, p. 20.

²⁰ J.H. MILLER, D. BORROWITZ, *Charles Dickens and George Cruikshank*, Los Angeles, Clark Memorial Library, 1971, p. 57. The scholars apply this definition to Cruikshank's illustrations to *Sketches by Boz*, but the description also holds true with regard to the artist's pictures for the Grimms' collection.

²¹ C. BAUDELAIRE, *Quelques caricaturistes étrangers. Hogarth-Cruikshank-Goya-Pinelli-Brughel*, in ID., *Oeuvres complètes*, par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, II, pp. 566-567.

²² J.H. MILLER, D. BORROWITZ, *Charles Dickens and George Cruikshank*, p. 57.

²³ As Michael Booth has argued, Victorian culture was marked by a taste for visual spectacle which extended into all areas of cultural life: «An immediate and striking use of painting in the theatre was the widespread practice of 'realising' famous paintings by combinations of actors, scenery, and properties in imitation of the paintings themselves. This practice seems to have begun in the 1830s, although it may have been earlier, and lasted into the twentieth century» (M. BOOTH, *Victorian Spectacular Theatre*, p. 9).

²⁴ E.D.H. JOHNSON, *The George Cruikshank Collection at Princeton*, in R.L. PATTEN (ed.), *George Cruikshank: A Revaluation*, Princeton, N.J., Princeton University Library Chronicle, 1974, p. 9.

²⁵ The outstanding pantomime librettist Jay Hickory Wood (pseudonym of John James Wood, 1858-1913) wrote the plots to highlight the talents of Dan Leno, the most celebrated male performer of Victorian music hall and Drury Lane pantomime star.

²⁶ Although this pantomime was highly successful, enjoying 136 performances (interrupted for four days in January 1901 by the death and funeral of Queen Victoria), not all Victorian critics were pleased with

such re-mixing of different plotlines, especially for audiences of children. Writing in 1882, Davenport Adams complained about the pantomimes' arrangers' unfaithfulness to the sources of plots: «There would not, however, be so much objection to adhering to the old familiar nursery tales, if those tales were only treated by librettists and managers in a becoming spirit. I write in the interest of the children. Adults may not, in every case, object greatly to the medication introduced into the separate legends, or to the amalgamation of several legends into one. [...] how singularly disagreeable they must be to the young imagination of our boys and girls, for whom Dick Whittington, Aladdin, Red Riding Hood, and Bo-peep, are almost as real and vivid as their own relations! How keenly they must, and no doubt do, resent the liberties taken with narratives which they know by heart, and which they cherish as a part of their juvenile religion! [...] It is bad enough that such familiar tales should be modified by librettists as they so often are; it is worse when a tale is incorporated with others, and when the result is so thoroughly mixed up that the juvenile intellect cannot make head nor tail of it» (W. DAVENPORT ADAMS, 'The Decline of Pantomime', *The Theatre*, vol. V. 1, February 1882, p. 88).

²⁷ G. FROW, *Oh Yes It Is! A History of Pantomime*, London, BBC, 1985, p. 14.

²⁸ 'The pantomimes', *The Athenaeum*, 31 December 1832, p. 852.

²⁹ S. MCKECHNIE, *Popular Entertainment Through the Ages*, London, Sampson, Low, Marston & Co., 1931, p. 131.

³⁰ The anonymous reviewer of *The Illustrated Sporting and Dramatic News* recounts that his attempt to see *The Sleeping Beauty and the Beast* was only «partially successful» because of the great quantity of ladies who made it impossible «to get an idea of the dancers, and even the singers». He notes that fortunately «there were not many children in either stalls or pit, or they would of course have been even greater sufferers than the rest of us, from the egregious selfishness of their sisters, their mothers, and their aunts» ('Our captious critic. *Sleeping Beauty and the Beast*', *The Illustrated Sporting and Dramatic News*, 12 January 1901, p. 756).

³¹ The characters of ugly sisters (together with Buttons) were added to *Cinderella* pantomime in 1860 by H.J. Byron, the most prolific mid-Victorian writer of pantomimes and burlesques, and were originally called Clorinda and Thisbe.

³² E.M. EIGNER, 'Imps, Dames and Principal Boys: Gender Confusion in the Nineteenth-Century Pantomime', *Browning Institute Studies*, 17 (1989), pp. 65-74, here p. 73.

³³ J.W. STEDMAN, 'From Dame to Woman: W.S. Gilbert and Theatrical Transvestism', *Victorian Studies*, 14.1 (1970), pp. 27-46, here p. 29.

³⁴ M. GARBER, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1992, p. 32.

³⁵ Ivi, p. 17.

³⁶ Ivi, p. 39.

³⁷ The portrayals of many heroines in the Grimms' *Kinder- und Hausmärchen* and *Deutsche Sagen* bear striking similarities to the tribulations of female martyrs: the mutilation of the heroine's hands in *Das Mädchen ohne Hände* resembles the Saint Oliva legend, whereas the plotline of *Schneewitchen* is similar to the sacred representation of Estelle.

³⁸ L. SENELICK, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, London, Routledge, 2000, p. 17.

³⁹ In general, fairy tales by French women writers, such as Madame d'Aulnoy, whose tales were frequently adapted for fairy extravaganzas and Christmas pantomimes, were more progressive in their re-thinking of the categories of gender and identity than the tales by male writers. See T. KORNEEVA, 'Rival Sisters and Vengeance Motifs in the contes des fées of d'Aulnoy, Lhéritier and Perrault', *MLN*, 127.4 (2012), pp. 732-53.

⁴⁰ See, for example, EIGNER, 'Imps, Dames and Principal Boys', p. 73; K. FLETCHER, 'Planché, Vestris, and the Transvestite Role: Sexuality and Gender in Victorian Popular Theatre', *Nineteenth-Century Theatre*, 15.1 (1987), p. 32.

⁴¹ On the notion of 'carnavalesque', see M. BAKHTIN, *Rabelais and his World* (Cambridge, MA, MIT Press, 1968; P. STALLYBRASS and A. WHITE, *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen, 1986, esp. Chapter 5.

⁴² J. DAVIS, *Introduction: Victorian Pantomime*, p. 2.

⁴³ K. FLETCHER, *Planché, Vestris, and the Transvestite Role*, cit., p. 28.

⁴⁴ A. CARTER, *In Pantoland*, in EAD., *American Ghosts & Old World Wonders*, London, Chatto & Windus, 1993, p. 107.

⁴⁵ P. HOLLAND, 'The Play of Eros: Paradoxes of Gender in English Pantomime', *New Theatre Quarterly*, 13 (1997), pp. 195-204, here p. 203.

⁴⁶ See N. ZEMON DAVIS, 'Women On Top', in EAD., *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford, Stanford UP, 1975, pp. 124-51. Natalie Zemon Davis's ground-breaking essay on symbolic sexual inver-



sion and the image of unruly woman in literature and popular festivities, has shown that the practice of male-to-female cross-dressing, aimed to ridicule women, was nonetheless used for explicit critique of social and gender order. See also P. ACKROYD, *Dressing up: Transvestism and Drag: The History of an Obsession*, New York, Simon and Schuster, 1979, p. 122.

⁴⁷ W. DAVENPORT ADAMS *The Theatre*, n.s., vol. V. 1, February 1882, p. 89.

⁴⁸ P. HOLLAND, *The Play of Eros*, p. 203.

⁴⁹ See J. O'BRIEN, *Harlequin Britain*, p. XIX: «To tell pantomime story then, is to tell the story, not just of the eighteenth-century theatre, but of British culture more broadly, of the way that the concept of entertainment seemed to claim an increasingly large share of the public sphere. One result of this phenomenon was that, as we shall see, issues of state – for example, ministerial politics, the system of justice – seemed to be modelling themselves on the theatre rather than the other way around».

⁵⁰ See, for example, N. BOWN (*Fairies in Nineteenth century Art and Literature*, Cambridge-New York, CUP, 2001, p. 11), who claims that «fairies probably never helped the Victorians make important moral, political, economic or religious decisions; they never sprinkled fairy dust over poverty, disease, oppression, cruelty or neglect; there is neither call nor need in fairyland for empire or reform».

⁵¹ On how the idea of theatre was embedded within late eighteenth- and nineteenth-century sensibility and on a theatrical representation of life, see G. MCGILLIVRAY, 'The Picturesque World Stage', *Performance Research*, 13.4 (2008), pp. 127-39.

⁵² D. DENISOFF, *Aestheticism and Sexual Parody*, Cambridge, CUP, 2001, p. 4.

⁵³ Ivi, p. 9.

⁵⁴ *Ibidem*.



IRINA MARCHESINI

*Russkij kovčeg.**

Rappresentare la 'totalità' sovietica nell'arte contemporanea russa

What are the modalities of retrieval, conservation and survival of cultural legacies that have been - or are designed to be - lost due to radical historical or political shifts? This question guides the present research, based on a comparative analysis focused on a specific artistic form, installation. Ilya and Emilia Kabakov's most famous 'total' installation, Monument to a Lost Civilization, is the first text examined in order to demonstrate its function as a modern 'Russian ark', saving the relics of Soviet material culture. In a similar vein, Sergei Volkov's artistic reflection on Russian and Soviet societies, poignantly expressed in his 1990 installation Art Warehouse, is taken into account. The comparative approach is integrated with a privileged line of research that, availing itself of the instruments provided by the field of visual studies, explores the relationship between the visual component of a work of art, nostalgia, memory and material culture.

1. I Russian cultural studies e l'eredità sovietica

Già a fine anni Novanta Catriona Kelly, Hilary Pilkington, David Shepherd e Vadim Volkov registravano una certa attenzione in ambito culturologico riservata alla Russia, testimoniata da un considerevole aumento di studi.¹ Negli ultimissimi tempi, questo interesse sembra essersi intensificato sia all'interno della Federazione Russa, sia al di fuori dei suoi confini. In campo accademico, sul rapporto tra la Russia sovietica e post-sovietica sono intervenuti, tra gli altri, Gian Piero Piretto,² Boris Kachka, Vitaly Komar, Gary Shteyngart, Lara Vapnyar e Michael Idov.³ Pur partendo da premesse diverse, anche Evgenij Dobrenko e Andrej Ščerbenok hanno messo in evidenza il peso che l'eredità culturale sovietica ha sull'attuale contesto russo: «Russian society and culture are still dependent on their Soviet heritage, which is upheld and rejected, often simultaneously, in practically all fields of symbolic production, from state ideology to architecture, from elite literature to mass culture».⁴ Questo particolare legame di dipendenza costituisce il tratto fondamentale della cultura post-sovietica, secondo Dobrenko e Ščerbenok: «Russian culture remains suspended [...]. This suspension between the traumatic experiences of the past, both remote and quite recent, and an underdeveloped and unstable narrative about it, are at the core of contemporary Russian culture, marking it as an inherently post-Soviet culture».⁵ In questo spirito nascono diverse iniziative culturali in Russia: a fine 2011, ad esempio, ha aperto a Kazan' il Museo della quotidianità socialista (Muzej socialističeskogo byta), mentre nel novembre 2012 c'è stata l'inaugurazione a Mosca del primo museo di design, che ad oggi ha proposto tre mostre dedicate agli oggetti sovietici.⁶ Il confronto tra il concetto di utopia e la realtà sovietica è invece al centro della mostra *Utopia e Realtà (Utopija i Real'nost')*, giunta a Mosca il 17 settembre 2013. A poco più di vent'anni dal crollo dell'Urss (1991), la questione della quotidianità sovietica, indissolubilmente legata agli oggetti che la componevano, è dunque diventata uno dei temi di maggior rilievo nel più ampio contesto dei *Russian cultural studies*.

Tuttavia, a livello artistico, una riflessione sull'argomento era già viva durante il confuso periodo di transizione causato dall'imminente caduta del regime sovietico, special-

mente attorno al biennio 1989-1991. In questo delicato frangente, la ricerca di un linguaggio adatto per rappresentare un sistema di vita nella sua complessità giunge, nel caso della coppia Il'ja e Emilia Kabakov, all'installazione, una forma artistica che grazie al loro intervento evolve, diventando 'totale', e quindi in grado di descrivere un intero retaggio culturale. Una simile predilezione verso gli aspetti inerenti alla quotidianità e i suoi oggetti si ritrova anche nei 'barattoli' presenti nelle installazioni di Sergej Volkov, vere e proprie 'arche russe' della cultura materiale sovietica.

Gli stimoli forniti dall'ambiente accademico e museale da un lato, e artistico dall'altro, sembrano convergere nella medesima direzione, che impone una seria meditazione sull'Unione Sovietica da un punto di vista non tanto politico o economico, ma privilegiando l'aspetto della vita vissuta. In questo senso, diventa pregnante la questione concernente le modalità di recupero, conservazione e sopravvivenza di un retaggio culturale scomparso (o destinato a scomparire) in seguito ad un radicale cambiamento storico-politico, paragonabile ad una sorta di 'apocalisse'.⁷ A tal proposito, pare particolarmente suggestivo l'uso estensivo della nozione di 'arca', che sia Kabakov sia Volkov declinano diversamente nelle loro creazioni artistiche, pur accomunate da uno stesso esito formale, l'installazione. Nel racconto biblico, su indicazione divina Noè costruisce una grande imbarcazione per sfuggire al Diluvio Universale, mettendo in salvo la specie umana e animale.⁸ Questo evento, un mitologema che peraltro attraversa in maniera trasversale una serie di culture anche molto lontane tra loro, si riferisce alla tremenda inondazione mandata da Dio per punire, distruggendolo, un intero popolo, ad eccezione dei giusti.⁹ Un simile avvenimento, che avrebbe avuto come conseguenza l'estinzione di una cultura, e dunque anche la fine del suo tempo, si potrebbe accostare all'apocalisse, narrazione contenuta invece nel Nuovo Testamento.¹⁰ Nelle riletture contemporanee russe di Kabakov e Volkov la componente 'umana', o meglio 'animata',¹¹ è al contempo assente (non c'è fisicamente nell'opera d'arte), ma riesce ad essere presente attraverso gli oggetti, autentici protagonisti scampati alla distruzione fisica, e metamorficamente cristallizzati in forma artistica. La dicotomia presenza-assenza associata al *sovok*, il cittadino sovietico, brillantemente realizzata attraverso la ridondante presenza di oggetti, porta a interrogarsi sul tipo di rapporto che s'instaura tra la componente 'visiva' di un'opera d'arte, la nostalgia, la memoria e la cultura materiale. Come influiscono sul discorso culturale generato dall'installazione la compresenza e l'interazione di vari media? Quali le ricadute sull'esperienza del visitatore? Può, infine, un'installazione assurgere alla funzione di moderna 'arca' traghettatrice delle cose del passato?

2. Sul concetto di 'installazione totale' nella pratica artistica di Il'ja e Emilia Kabakov

Il'ja Kabakov (Dnepropetrovsk, 1933), unanimemente considerato il padre del concettualismo moscovita, si definisce 'testimone di una civiltà sepolta' di cui ha cercato di far rivivere le atmosfere attraverso le sue oltre 160 installazioni 'totali', in parte realizzate assieme alla moglie Emilia, con la quale collabora dal 1988.¹² La loro poetica, che da sempre riflette sulla possibilità di rappresentare una realtà così complessa, si concentra sulla condizione di vita sovietica del periodo post-staliniano, descrivendone quotidianità e paradigmi istituzionali. Partendo dal semplice quesito (assimilabile a una dichiarazione d'intenti) «[i]n che modo queste installazioni così raggruppate possono dare l'*idea totale* di Unione Sovietica?», l'artista spiega che «[l]e installazioni sono state scelte per essere

inserite in determinate sezioni e rappresentare il più possibile questa idea di “vita” in Unione Sovietica» (*sic.*).¹³ In questo senso, il lavoro forse più rappresentativo della coppia è *Monumento alla civiltà perduta* (*Pamjatnik isčeznuvšej civilizacii*), un'imponente installazione, simile ad una piccola cittadella comprendente a sua volta trentotto installazioni ‘totali’ suddivise in sette rioni.



Il'ja e Emilia Kabakov. Dettaglio del modellino per l'installazione *Pamjatnik isčeznuvšej civilizacii*, Palermo, 1999

Nel suo primo allestimento¹⁴ l'opera misurava sessanta per ottanta metri, oscillando in altezza da un valore minimo di tre metri e mezzo fino ad arrivare ad un massimo di sette metri. Vengono qui ricostruiti i classici ambienti di oltrecortina: luoghi spogli, minimali, che paiono esser stati appena abbandonati. Fedeli a una loro ormai consolidata grammatica compositiva, gli artisti impiegano materiali poveri, e ricorrono per l'illuminazione a luci fioche, perseguendo l'intento di dar forma a un racconto auto-

biografico, estremamente soggettivo, che diventi punto d'incontro e di fusione tra arte, vita privata e Storia della civiltà in cui entrambi sono nati. Mosso dal «desiderio di dare a questo luogo un'immagine»¹⁵ Il'ja Kabakov precisa le motivazioni che l'hanno portato a concepire un'installazione ‘totale’, idea alla quale l'artista è approdato in maniera progressiva, attraverso l'evoluzione formale del suo lavoro: «[i]l principio è l'installazione totale. Quando la gente è all'interno dell'installazione non dimentica il sistema che c'è fuori, la cultura, la civiltà. Ma quando è dentro ha comunque una forte reazione all'atmosfera in cui si trova. Non guarda se è un museo etnografico o un museo russo».¹⁶ Eppure, per sua stessa ammissione, in un'altra occasione Kabakov scrive «le mie opere comprendono testi specificamente russi, che possono essere capiti solo da chi conosce la realtà e la vita quotidiana russe. Il confine fra etnografia e arte è molto sottile».¹⁷ Invero, il valore di *Monumento* si può rintracciare anche in una sua funzione documentale, suggerita peraltro dalla grande cura e attenzione con le quali l'artista sceglie e posiziona gli oggetti:

[l]'atmosfera dell'installazione è come una combinazione. Io cerco di dare una giusta posizione ad ogni oggetto: le luci, i colori, la musica ecc. Per lo spettatore è come entrare in un mondo nuovo: ha la stessa sensazione che avrebbe entrando nella casa di uno sconosciuto, dove gli oggetti sembrano assolutamente differenti perché diverso è il loro contesto. Qui sembra di sentire l'atmosfera dell'Unione Sovietica, ma che tipo di atmosfera è? Difficile da esprimere.¹⁸

La presenza concreta di oggetti,¹⁹ e *non riproduzioni di oggetti*, sembra svelare un intento di conservazione e trasmissione della memoria di una Storia bruscamente interrotta. Ad esempio, l'installazione *La scuola n° 6* (*Škola n° 6*), collocata nella sezione ‘I monumenti dell'infanzia’ (settima sezione, ‘G’), ricrea l'ambiente di una scuola sovietica abbandonata, utilizzando mobili, libri e *memorabilia* di vario genere. Simili scelte compositive, come la decisione di utilizzare oggetti d'epoca, senza dubbio avvicinano lo spettatore meno

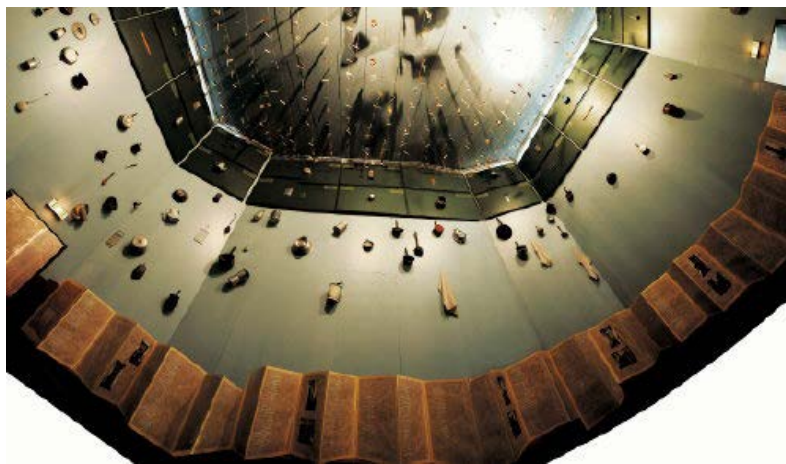
esperto a una cultura a lui parzialmente, se non del tutto, estranea. Lungo il percorso tracciato all'interno dell'installazione 'totale', egli ha modo di osservare da vicino quelle 'cose' che per lungo tempo hanno costituito la cultura materiale sovietica. Al contempo, però, l'ambiente riprodotto rivela una dimensione familiare a chi, invece, ha vissuto anche solo una parte della sua vita in simili circostanze. Un'impressione analoga si può ricavare anche dall'installazione n° 13, *La cucina comune* (*Kommunal'naja kuchnja*, seconda sezione 'C'), dove vari utensili da cucina sono appesi e offerti senza filtri allo sguardo dello spettatore.²⁰

In realtà, la ricreazione di certi ambienti con connotati tipicamente sovietici non è una novità nella pratica dei Kabakov: basti pensare, ad esempio, all'installazione *Il bagno*²¹ (*Tualet*, 1992). [Inserire fig. 3.]. File 'fig3.jpeg'. Il'ja e Emilia Kabakov. *Tualet* (1992). Pietra, cemento, legno, pittura, bagni maschili, bagni femminili, oggetti casalinghi, mobili. Misure approssimative: 4,50x4,17x1,1 m. Installazione per la prima volta presentata a 'Documenta IX', Kassel, Germania

L'eterogenea costellazione di oggetti e opere d'arte, come disegni e quadri, che vanno a comporre le installazioni crea una dimensione sospesa legata al *byt* sovietico, comunicando quell'idea

di totalitarismo che i Kabakov avevano in mente. Se *La scuola* n° 6 intende rievocare gli ambienti in cui l'educazione sovietica veniva impartita, e *La cucina comune* riflette su una delle più tipiche esperienze legate all'appartamento in coabitazione, l'installazione 'totale' numero 5, *Il collezionista* (*Kollekcjoner*, 2° rione 'C', *Kommunal'naja kvartira*, *La vita in comune*),²² propone una commistione ancor più complessa di materiali compositi, artistici e non. Si legge dal testo di accompagnamento dell'installazione, scritto dai Kabakov:

Sei immerso nella tua occupazione: incolli delle cartoline in uno speciale ordine da te meditato su piccoli fogli di carta da imballaggio accuratamente ritagliati. Nelle cartoline sono raffigurate viste del mare, paesaggi, persone con strani cappelli bianchi, quadri della galleria Tret'jakov. *Il tempo si è fermato e poi ha ricominciato a scorrere al ritmo del tuo incollare, del tuo disporre i fogli già pronti in una pila sulla sinistra. Il*



Il'ja e Emilia Kabakov. *La cucina comune* (*Kommunal'naja kuchnja*), Palermo, 1999



Il'ja e Emilia Kabakov. *Tualet* (1992)

*lontano, eccitante mondo, inconsapevole di te e animato da vita propria, si avvicina, si fa piccolo, tuo.*²³



Il'ja e Emilia Kabakov. Dettaglio dell'installazione 'totale' *Kollekcjoner*

nella sistematizzazione degli oggetti da lui raccolti, dalla quale scaturisce un senso di Solennità e Ordine,²⁵ ma soprattutto nella costruzione di un ponte, di un collegamento tra la realtà in cui vive (alla quale viene indirettamente conferito un valore negativo) e quella desiderata, moltiplicata dalla variopinta euforia delle cartoline, degli slogan, delle note, degli appunti burocratici. Oggetti, questi, che sono simulacri di una passata dimensione pubblica, la quale cessa di essere tale, sfociando nella sfera privata, proprio grazie all'attività di organizzazione svolta dal protagonista. In assenza di questo passaggio verso «l'altra, luminosa, inaccessibile sponda»,²⁶ l'*homo sovieticus* si ritrova ineluttabilmente ancorato al senso di scoramento generato da quella quotidianità dalla quale cerca in tutti i modi di fuggire.²⁷ Un dato importante per la comprensione dell'opera proviene proprio dall'amalgama tra pubblico e privato, caratteristica che secondo Il'ja Kabakov riassume la peculiare ambiguità del *modus vivendi* sovietico:

la vita in Urss ha avuto diversi 'livelli'. Il primo, un livello *esteriore*, istituzionale e ufficiale, rappresenta la vita in Unione Sovietica come un sogno, un bellissimo paradiso dove tutto funziona: la rappresentazione della bellezza. Un secondo livello è totalmente interiore. Ed è assolutamente l'opposto: è depressivo e pessimista sul futuro, è una combinazione pazzesca tra la miserabile vita quotidiana e il paradiso costruito dalla propaganda.²⁸

Nell'installazione i confini tra sfera pubblica e privata appaiono labili se si considera, ad esempio, che i supporti sui quali vengono incollati gli oggetti della collezione sono dei classici pannelli che si potevano trovare in qualsiasi luogo istituzionale.²⁹ Quando i fogli da apporre ai pannelli sono esauriti, il collezionista dimostra ancora una volta una vivace creatività, proponendo una soluzione in cui mondi ontologici ben distinti si mescolano senza soluzione di continuità: usa infatti al loro posto i fogli di vecchi quotidiani, oggetti che possono essere considerati come canale di divulgazione preferenziale dell'ideologia: «i mondi vanno nelle profondità come galassie nel cosmo, emergendo e nascondendosi, coprendosi l'un l'altro, spuntando uno dietro l'altro».³⁰ Grazie alla tecnica del *collage*, inserita all'interno di un'installazione, quel mondo distante e (quasi) perduto viene interiorizzato dal collezionista, e, in seguito, dallo spettatore: «tu sei responsabile e governi

questo mondo di carta, e lui dolcemente, impercettibilmente diventa tuo nel momento in cui incolli». ³¹ La sedia vuota posta accanto al tavolo invita tacitamente il visitatore a sedersi e a (ri)vivere le emozioni provate dal collezionista sovietico. Il conseguente gesto di appropriazione *spaziale* si traduce anche in un'appropriazione *culturale*: in questo preciso momento l'opera dei Kabakov cessa di essere *individuale* (o rappresentativa solo per una frazione dell'umanità), diventando *universale*, arrivando infine a raccontare una storia comune.

Come giustamente osserva Bertola, in quest'installazione l'artista ci presenta «soluzioni di sparizione, di fuga, di straniamento, di salvezza... [il protagonista] ha escogitato un proprio possibile modo di evasione, di sopravvivenza». ³² Eppure, la miscela prodotta dall'interazione tra diversi media artistici, unitamente ad oggetti appartenenti alla quotidianità, sintetizza quel desiderio non solo di *fuga*, ma anche di *conciliazione* esperimento dall'*homo sovieticus* nei confronti di quel «radioso avvenire» ³³ falsamente promesso dall'ideologia. Nella descrizione del gesto del collezionista, che è sostanzialmente artistico, è racchiuso *en abyme* anche il gesto dell'autore-Kabakov, il quale riduce nella sua installazione la complessa totalità della cultura sovietica, rendendola 'microscopica'. In questo senso l'opera d'arte, così come i pannelli nei quali sono state inserite le cartoline, costituisce un vero e proprio ponte *visibile* e potenzialmente *tangibile* verso un 'luogo' lontano nella realtà.

3. L'Unione Sovietica 'in scatola'. La serie dei 'barattoli' di Sergej Volkov



Sergej Volkov, *Magazzino d'arte* (1990). Scaffali di ferro, barattoli di vetro, oggetti in glicerina, installazione ambiente

Il principio di conservazione sembra guidare anche la poetica di Sergej Volkov (Kazan, 1956), come risulta in modo evidente nella sua installazione *Magazzino d'arte* ³⁴ (1990).

In occasione della prima esposizione dell'opera, l'artista fornisce una descrizione esatta della sua struttura e dei suoi effetti:

[v]engono disposti dei barattoli di misura diversa contenenti oggetti diversi su mensole abitualmente adoperate in magazzini, depositi o semplicemente nei ripostigli

di casa. In ogni barattolo vengono messi uno o più oggetti assolutamente banali. Ogni barattolo racconta una determinata 'storia', composta da citazioni trivializzate tratte dalla storia dell'arte, della politica, della religione, della società. Ogni 'storia' è collocata nello spazio triviale dei barattoli conservati che a loro volta sono situati nello spazio espositivo del museo interessato. La superficie in vetro permette allo spettatore di percepire più liberamente queste citazioni banali, allo stesso modo in cui egli osserva il mondo da una finestra d'appartamento, da una macchina, stando fermo davanti a una vetrina di un negozio o semplicemente guardando lo schermo di vetro di un apparecchio televisivo e non è certo una disgrazia se il contenuto di alcuni barattoli 'è andato a male' da molto tempo; essi restano perfettamente pronti per l'uso e anzi non è facile verificare la deperibilità nei 'prodotti', in quanto sui barattoli non vi sono etichette indicanti il luogo e l'anno di produzione (i barattoli contenenti prodotti naturali o bottiglie di vino, per i quali l'anno determina la qualità, non fungono da esempio).³⁵



Sergej Volkov, *Magazzino d'arte* (1990). Particolare. Sigarette sovietiche *Belomorkanal*

Sembrano rilevanti, nelle parole di Volkov, almeno due riflessioni. Un primo punto riguarda l'idea secondo cui ogni barattolo racconta la *storia di una società*. Ogni singola storia, però, pur catalizzando l'attenzione dello spettatore sulla memoria delle 'rovine della modernità', viene privata di un suo elemento costitutivo. L'arma della trivializzazione è l'unica difesa che, a posteriori, può esser utilizzata per azzerare il potere di monopolizzazione esercitato dall'ideologia sovietica in tutti i campi dell'esistenza. Inoltre, il barattolo rappresenta fisicamente la barriera interposta tra il nostro sguardo contemporaneo e la cultura materiale narrata dagli oggetti inseriti al suo interno; si pensi, ad esempio, al contenitore con le sigarette *Belomorkanal*, che prendono il nome dal Belomorsko-Baltijskij Kanal, il canale che unisce Mar Bianco e Mar Baltico, grandiosa opera voluta da Stalin e inaugurata il 2 agosto 1933. In questo senso, la lettura fornita da Barzel,

secondo cui i barattoli non sono altro che «embrioni senza futuro»,³⁶ appare particolarmente calzante: il futuro di quegli embrioni è stato cancellato da uno sconvolgimento epocale, e in questo caso specifico dalla dissoluzione del regime sovietico.³⁷ L'unica speranza di sopravvivenza per questi oggetti, destituiti di quella 'carica negativa' ereditata dal contesto storico-culturale che li ha prodotti, arriva proprio dall'installazione. Questa assume la funzione di una sorta di deposito, di magazzino (o *arca*) ideato per la custodia di una civiltà, preservando dal deterioramento una pesante memoria.³⁸ Sulla stessa linea di pensiero inaugurata da Barzel si situa l'opinione di Jolles, che legge in quest'opera la fine dell'energia vitale di una cultura rappresentata dagli oggetti messi sotto glicerina. Quel tipo di patrimonio non possiede quasi più alcuna capacità comunicativa, ma (soprav) vive in forma di microcosmo:

Per [Volkov] le opere d'arte sono una sorta di conserva energetica. Solo che esse non conservano energia vitale, bensì determinate formule artistiche; sono simili a recipienti svuotati che da lungo tempo hanno cessato di fungere da veicoli di cultura. Ciascuno dei suoi vasi di vetro è un piccolo microcosmo, nel quale vengono conservate forme suprematiste, la torre Eiffel, matrioshke di legno, ali bianche etc.³⁹

Rimane da considerare un secondo elemento accennato da Volkov nella sua descrizione. L'artista si sofferma sulla questione della data di scadenza e sulla deperibilità dei contenuti. Come noto, in Russia si è soliti indicare sulla confezione non la data di scadenza, come avviene in Occidente, ma, in via preferenziale, la data di produzione. Rimane così a discrezione dell'acquirente la valutazione sulla freschezza del prodotto e sulle modalità di consumo. Il fattore della *discrezionalità* ritorna anche in un'altra nota tecnica a cura dell'artista, in cui si apprende che gli oggetti sovietici, reali e non riprodotti, sono immersi in glicerina e conservati secondo le indicazioni riportate in un manuale di ricette.⁴⁰ L'insistenza di Volkov sulla dimensione 'casalinga', e dunque privata, è da ritenersi qui un dato importante, anzitutto perché ripropone quella commistione di pubblico e privato, già perno della riflessione kabakoviana. Inoltre, la scelta stessa di adoperare dei barattoli per conserve informa il visitatore di una pratica ampiamente diffusa in Unione Sovietica, e ancora oggi utilizzata in Russia. Come ricorda Piretto, che inserisce la '*banka*' (il barattolo, solitamente usato per conserve dolci o salate) tra i venticinque prodotti sovietici più significativi, questo oggetto arriva a ricoprire il ruolo di mediatore tra la sfera pubblica e privata per via della sua abituale collocazione:

[un] recesso climaticamente ideale per la conservazione dei barattoli era lo spazio tra le due finestre che isolavano l'appartamento dall'esterno. [...] [L]a classica doppia finestra era una realtà storica che aveva visto nascere uno spazio-soglia alternativo tra l'interno e l'esterno, il pubblico e il privato, in cui la temperatura risentiva di quella particolarità e il microclima che vi si creava contribuiva a far sfruttare quei centimetri cubi, in realtà abitative ridotte al minimo, con originalità e intelligenza.⁴¹

I barattoli di Volkov sono dunque muti testimoni di una realtà storica e culturale che ha cessato di esistere; tuttavia, la presenza di barattoli vuoti sembra voler suggerire che il drammatico cambiamento di potere avvenuto in Russia nei primi anni Novanta sia illusorio, provvisorio: c'è ancora spazio sugli scaffali e nei contenitori per i *nostri* oggetti.

4. Conclusioni

All'alba del crollo dell'Urss un pressante interrogativo riguardante il futuro e l'identità della 'nuova' nazione preoccupava, e ancora preoccupa, gli artisti russi (e non solo):⁴² in che relazione porsi con l'esperienza sovietica? I percorsi artistici qui proposti confermano una simile apprensione attraverso la problematizzazione della graduale scomparsa di una civiltà in seguito a drammatici rivolgimenti storico-politici. Per fronteggiare tale eventualità, si fa urgente l'esigenza di tracciare la memoria di una cultura in via di sparizione, parallelamente alla volontà di disegnare un perimetro attorno ad essa. Le opere d'arte discusse paiono voler 'fissare', rendendolo eterno, un tempo destinato a non tornar più, se non sotto una mutata forma. In questo senso, sembra ragionevole considerarle alla stregua di vere e proprie 'arche', o 'archivi', custodi di una 'totalità' cancellata da un evento epocale. Perché di totalità si tratta: in senso lato, tutto ciò che ci circonda e che co-

stituisce il nostro mondo potrebbe esser considerato come manifestazione concreta della nozione. Per raccontare alcune totalità, gli artisti russi hanno fatto ricorso a un'interessante strategia: cercare di rendere *microscopica* un'entità di per sé *macroscopica*. Si tratta di spazi costituiti da un fitto compenetrarsi di media, e caratterizzati da un'immane trasversalità dei codici.

Dietro alla rappresentazione della quotidianità si scorge quella retorica utopica del realismo socialista, e del pensiero sovietico in generale; come giustamente osserva Michail Piotrovskij, direttore del museo statale Hermitage, «[i] Kabakov hanno permesso al mondo di ascoltare [...] le strane melodie della vita quotidiana sovietica, che a un certo punto ha iniziato in Russia (e non solo) sentimenti nostalgici».⁴³ La 'matericità' dell'installazione, costituita da oggetti reali e concreti, ed esperita dal visitatore non tanto attraverso il senso del tatto, quanto quello della vista, è un elemento di vitale importanza, soprattutto se si pensa alle considerazioni di Boris Groys⁴⁴ in merito al 'progetto sovietico'. Nel suo recente saggio *Installirovanie kommunizma* Groys sottolinea il carattere di 'impalpabilità' del comunismo, spesso associato all'idea di utopia, che è qualcosa di irrealizzabile, è «un non luogo che ha la potenzialità di diventare luogo».⁴⁵ Se, dunque, «il comunismo è utopia, allora non è descrivibile, poiché l'utopia, essendo un non luogo, non può possedere alcuna forma definita».⁴⁶ Tuttavia, la portata empatica del dato visivo è significativamente rafforzata dalla latente possibilità tattile, assente in altre forme artistiche, come pittura o video. Di qui probabilmente la grande fortuna dell'installazione, secondo Groys 'arte marxista' per eccellenza,⁴⁷ nel contemporaneo panorama artistico, non esclusivamente russo,⁴⁸ ma mondiale. Nell'installazione è inoltre presente un forte legame con il proprio contesto storico-sociale, che sposta di conseguenza il fuoco dell'interesse dall'individualità dell'artista alla collettività della cultura – o meglio, in questo caso – della civiltà che l'ha prodotta. Così, l'installazione parla non soltanto di un particolare processo d'interiorizzazione dell'artista, ma soprattutto delle circostanze; come già scriveva Barzel pochi mesi dopo l'abbattimento del muro di Berlino, forse presagendo la futura direzione che l'arte russa avrebbe preso, «[n]essuna attività culturale è separata dai processi sociali e politici del suo tempo. L'arte prodotta oggi in Russia rappresenta una tappa, un'identità, ed è una dimostrazione del fatto che non vi è scissione tra arte e società».⁴⁹ La necessità di un'arte che si fa strumento di ricerca identitaria diventa più pressante in condizioni d'instabilità politica, sociale, economica. Non a caso, Emilia Kabakov mette in relazione i profondi rivolgimenti generati dalla Rivoluzione con quelli seguiti al crollo dell'Urss:

[q]uando il comunismo prese il potere, distrusse tutto per creare un nuovo ordine. Oggi, dopo quell'esperienza, nel costruire una nuova civiltà ci si trova di fronte ad un dilemma. Quali cose si rendono necessarie per la costruzione di una nuova cultura? La rivoluzione russa fu un esperimento basato su forti convinzioni, su grandi speranze. Ma fu un fallimento. E oggi siamo tutti divisi.⁵⁰

Per quanto caratterizzato, l'impatto visivo con l'installazione influenza lo spettatore indirizzando il suo pensiero oltre il caso sovietico: il linguaggio dei Kabakov, come quello di Volkov, è, infatti, universale. Osservando queste opere si percepisce il divario tra l'essere umano, la sua interiorità, e una condizione politica del tutto scollata dalla realtà e dal cittadino. Esse sono in grado di comunicare la traumaticità che ha caratterizzato non soltanto la vita sotto il regime, ma anche il periodo di drastico cambiamento innescato dal crollo dell'Unione Sovietica, un colosso che, agli occhi dei suoi cittadini, avrebbe avuto esistenza eterna. Quest'ultimo aspetto, tuttavia, intacca maggiormente la sensibilità del cittadino che un tempo è stato *sovok*: nelle installazioni rivede oggetti o ambienti che un

tempo erano stati parte della sua quotidianità, e ai quali è inevitabilmente legato da un sentimento. Per questo motivo, solamente chi ha vissuto determinate situazioni può provare nostalgia guardando installazioni così fittamente intessute di specifici riferimenti alla cultura materiale sovietica. Secondo Guglielmo di Ockham soltanto la conoscenza empirica assicura un collegamento fra i nomi e la realtà di cui essi costituiscono i segni; ciò che invece si situa al di fuori dell'esperienza non può essere conosciuto né dimostrato dall'uomo. Detto altrimenti, non può esserci conoscenza astrattiva senza un momento di conoscenza intuitiva.⁵¹ Per converso, le installazioni contemporanee russe specificamente orientate verso una riflessione/negoziiazione sul e con il passato sveleranno nuove dimensioni a chi non ha vissuto nella galassia sovietica.

* *Russkij kovčeg, L'arca russa*, è il titolo di un fortunato film del regista Aleksandr Sokurov (2002) che, grazie alla tecnica del piano-sequenza, pare assurgere alla funzione simbolica di 'contenitore' della Storia e della cultura russa. Per approfondimenti si veda il recente saggio di D. DOTTORINI, *Russkij kovčeg*, in A. Cervini, A. Scarlato (a cura di), *Il cinema russo attraverso i film*, Roma, Carocci, 2013.

¹ C. KELLY, H. PILKINGTON, D. SHEPHERD, V. VOLKOV, *Introduction: Why Cultural Studies?*, in Kelly, D. Shepherd (a cura di), *Russian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 3.

² G.P. PIRETTO, *La vita privata degli oggetti sovietici. Venticinque storie da un altro mondo*, Milano, Sironi, 2012.

³ B. Kachka, V. Komar, G. Shteyngart, L. Vapnyar, M. Idov (a cura di), *Made in Russia: Unsung Icons of Soviet Design*, New York, Rizzoli International, 2011.

⁴ E. DOBRENKO, A. ŠČERBENOK, *Between History and the Past: The Soviet Legacy as a Traumatic Object of Contemporary Russian Culture*, «Slavonica», XVII, II, 2011, p. 77.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Sovetskij dizajn 1950-1980ch (Il design sovietico, 1950-1980, 30.11.2012-20.01.2013); Dizajn upakovki. Sdelano v Rossii (Il design del packaging. Made in Russia, 19.04.2013-18.08.2013); Obščie vešč'i: sovetskij i kitajskij dizajn, 1950-1980-E (Oggetti comuni: il design sovietico e cinese, 1950-1980, 25.09.2013 - 03.10.2013).*

⁷ Se s'intende il termine nella sua accezione figurata di grandioso sconvolgimento, distruzione immane, catastrofe.

⁸ Secondo la Bibbia, in seguito al Diluvio l'arca si sarebbe arenata nei pressi del monte Ararat, oggi in Turchia. Un tempo quel territorio costituiva la linea di confine tra la Turchia e l'Unione Sovietica.

⁹ Capitoli 6,9 - 9,19 della *Genesi*, *Antico Testamento*.

¹⁰ Profezia di Giovanni.

¹¹ Un discorso a parte andrebbe fatto per le serie che vedono protagoniste le mosche. Si tenga inoltre presente che in alcune installazioni totali si possono trovare piccole figure di forma antropomorfa.

¹² Tra le ultime mostre italiane, si segnalano *Ilya & Emilia Kabakov. Mostra Personale*, galleria Lia Rumma, Milano (19 gennaio 2012-03 marzo 2012); *The Happiest Man*, Hangar Bicocca, Milano (22 giugno - 2 settembre 2012). Le loro opere sono presenti nelle collezioni dei più importanti musei del mondo, tra cui: MOMA (New York), Hirshhorn Museum (Washington), Stedelijk Museum (Amsterdam), Kunsthalle (Berna), Centre Georges Pompidou (Parigi).

¹³ P. FALCONE, *Intervista con gli artisti*, in C. Bertola, P. Falcone (a cura di), *Monument to a lost civilization*, Milano, Charta, 1999, p. 13.

¹⁴ Palermo, 1999. Ogni successivo riferimento all'opera si baserà su questo allestimento (Palermo, Cantieri culturali alla Zisa, 16 aprile-17 giugno 1999).

¹⁵ Questo desiderio, racconta Kabakov, «si è fatto ancora più insistente dopo che il mondo sovietico, apparentemente destinato a durare per secoli, si è disintegrato, dissolvendosi in maniera rapida quanto inattesa per coloro che lo abitavano». I./E. KABAKOV, in C. Bertola, P. Falcone (a cura di), *Monument to a lost civilization*, cit., p. 39.

¹⁶ P. FALCONE, *Intervista con gli artisti*, cit., p. 14.

¹⁷ I. KABAKOV, *Estratti da un'intervista con Ilya Kabakov*, in A. Barzel, C. Jolles (a cura di), *Artisti russi contemporanei: Erik Bulatov, Ilya Kabakov, Igor e Svetlana Kopystiansky, Medical Hermeneutics (Sergei Anufriev, Yurii Leiderman, Pavel Peppershtein), Perzi (Ludmilla Skripkina, Oleg Petrenko), Sergei Volkov, Vadim*

Zakharov, Konstantin Zvezdochotov, Museo d'arte contemporanea, Prato, p. 47.

¹⁸ P. FALCONE, *Intervista con gli artisti*, cit., p. 14.

¹⁹ Naturalmente, si potrebbe obiettare il fatto che gli utensili per la cucina si assomigliano tutti, e che, essendoci poca differenza, non si tratti di un indice culturale particolarmente pregnante. Tuttavia, in questa sede andrebbe considerato anche il *design* dell'oggetto, oltre alla sua funzionalità.

²⁰ Quest'opera d'arte va apparentemente in una direzione diversa rispetto a una serie di composizioni realizzate da Il'ja tra il 1981 e 1988. In questi lavori si ritrovano gli stessi oggetti da cucina applicati su una superficie di legno smaltata con una tinta opaca (solitamente verdognola, proprio com'erano le pareti degli alloggi comuni in epoca sovietica). Sui lati alti di destra e di sinistra sono riportate rispettivamente una domanda e una risposta: una 'voce' s'interroga su chi sia il possessore dell'oggetto, mentre l'altra risponde a volte fornendo un nome, a volte con un laconico '*ne znaju*', 'non so'. Dagli interrogativi posti, ma soprattutto dalle repliche traspare una velata critica al *modus vivendi* sovietico, dominato da una pervasiva spersonalizzazione; una critica che sembra invece scomparire nella corrispondente installazione.

²¹ Per approfondimenti, si veda S. BOYM, *Ilya Kabakov: The Soviet Toilet and the Palace of Utopias*, «ArtMarginsOnline», 1999, <http://www.agora8.org/reader/Boym_kabakov_soviettoilet.html> (14 gennaio 2013).

²² Per approfondimenti sul tema del collezionismo, si veda B. GROYS, *The Logic of Collecting. Intervista con Sven Spieker*, «ArtMarginsOnline», 1999 <<http://www.artmargins.com/index.php/archive/436-boris-groys-the-logic-of-collecting>> (14 gennaio 2013).

²³ «Ty pogružen v svoje zanjatie: nakleivaeš' otkrytki v osobom, toboj pridumannom porjadke na akkuratno narezannye nebol'shie listy obertočnoj bumagi. Na otkrytkach – vidy morja, pejzaži, ljudi v strannykh belykh šljapach, kartiny iz Tret'jakovskoj galerei. *Vremja ostanovilos' i potom pošlo soobrazno ritmu nakleivanija, ukladyvaniya v stopku nalevo uže gotovykh listov. Dalekij, volnujuščij, ne znajuščij o tebe, živuščij svoej žizn'ju mir približaetsja, stanovitsja malen'kim, tvoim*». I. KABAKOV, *Kollekcjoner*, in *Le collectionneur: texte et installation d'Ilya Kabakov*, Paris Salzburg, Thaddaeus Ropac, 1995, p. 35. Corsivo mio. Ove non esplicitamente indicato, tutte le traduzioni sono da considerarsi mie.

²⁴ «I fogli sono vuoti, grigi e tanto deprimenti quanto qualsiasi cosa attorno a te. Ma tu metti loro vicino una bocchetta con la colla e un pennello. E accade il miracolo» («Listy pustye, serye i takie že tosklivye, kak i vse, čto vokrug tebjja. No ty staviš' rjadow s nimi banočku s kleem i kistočku. I proischodit čudo». Ivi, p. 36).

²⁵ «Toržestvennost' i Porjadok». Ivi, p. 42.

²⁶ «sijajuščij, nedostupnyj bereg». Ivi, p. 36.

²⁷ «Tu scompari, galleggi in altri spazi, in un altro mondo dove non sei mai stato, e forse, dove non andrai mai [...]. Sollevando gli occhi, vedi la parete della camera, fiocamente illuminata da una lampada, e capisci con angoscia che non c'è alcun legame tra le vibranti immagini sulle cartoline e quel luogo dove passi il tuo tempo, giorno dopo giorno... E non c'è alcun passaggio, alcun ponte tra quel grande, meraviglioso e distante mondo e questo tuo piccolo, triste mondo». («Ty isčezaeš', uplyvaeš' v drugie prostranstva, v drugoj mir, gde ty ne byl i, navernjaka, nikogda ne budeš' [...]. Podnjav glaza, ty vidiš' stenu komnaty, slegka osveščennuju lampoj, i ponimaeš' s toskoj, čto net nikakoj svjazi meždu sijajuščimi obrazami na otkrytkach i tem mestom, gde ty provodiš' svoje vremja, den' za dnem... I net nikakogo perechoda, net mosta meždu bol'sim, prekrasnym i dalekim mirom i etim žalkim malen'kim tvoim», *ibidem*).

²⁸ P. FALCONE, *Intervista con gli artisti*, cit., p. 13.

²⁹ I. KABAKOV, *Kollekcjoner*, cit., p. 40.

³⁰ «miry kak galaktiki v kosmose, uchodjat v glubinu, vyplyvaja i prjačas', perekryvaja odin drugoj, vyglyadyvaja odin iz-za drugogo...». Ivi, p. 37.

³¹ «[t]y rasporjažaeš'sja i upravljaeš' etim bumažnym mirom, i on plavno i nečuvstvitel'no v moment nakleivaniya stanovitsja tvoim». *Ibidem*.

³² C. BERTOLA, *La cronaca può diventare poesia*, in C. Bertola, P. Falcone (a cura di), *Monument to a lost civilization*, cit., p. 22.

³³ G.P. PIRETTO, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001.

³⁴ L'installazione è stata di recente riproposta alla mostra *Progressive Riot. Arte dall'ex URSS nella collezione del Centro Pecci di Prato*, Milano (15 novembre 2012 – 6 gennaio 2013).

³⁵ S. VOLKOV, *Sull'installazione*, in A. Barzel, C. Jolles (a cura di), *Artisti russi contemporanei: Erik Bulatov, Ilya Kabakov, Igor e Svetlana Kopystiansky, Medical Hermeneutics (Sergei Anufriev, Yurii Leiderman, Pavel Peppershtein), Perzi (Ludmilla Skripkina, Oleg Petrenko), Sergei Volkov, Vadim Zakharov, Konstantin Zvezdochotov*, cit., p. 63.

³⁶ A. BARZEL, *Introduzione*, ivi, p. 30.

- ³⁷ A questo proposito, si potrebbe istituire un paragone con un'opera afferente ad un retaggio culturale del tutto estraneo a quello russo: il Giappone. Si può infatti notare una certa somiglianza formale, ma anche sostanziale, con il *Compact Object* (1962) di Natsuyuki Nakanishi, un pezzo decisamente particolare: la forma dell'uovo, che racchiude in sé una serie di altri oggetti, ricorda concettualmente l'idea di embrione proposta da Barzel per descrivere i barattoli di Volkov. Anche le cose in esso contenute sembrano attivare una fitta rete di relazioni attraverso una serie di riferimenti sottaciuti: da un lato, oggetti come perle e orologi alimentano l'idea di tempo come un'entità preziosa; dall'altro, la presenza di un numero elevato di oggetti suggerisce invece l'idea del tempo come un'entità complessa e confusa, specialmente dopo una catastrofe. Significativamente, Doryun Chong colloca quest'opera in uno scenario in un certo senso post-apocalittico, il Giappone del primo dopoguerra: «Japan's wholesale reconstruction in the first postwar decade and the period that followed was so thorough that it had to be engaged not only on the social and spatial strata, but also on the subjective levels of the individual and of the body itself» (D. CHONG, *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde*, in Id. (a cura di), *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde*, Moma, New York, 2012, p. 27).
- ³⁸ Per questo motivo la data di scadenza perde il suo valore.
- ³⁹ C. JOLLES, *Strategie di sopravvivenza in un vuoto culturale*, in A. Barzel, C. Jolles (a cura di), *Artisti russi contemporanei: Erik Bulatov, Ilya Kabakov, Igor e Svetlana Kopystiansky, Medical Hermeneutics (Sergei Anufriev, Yurii Leiderman, Pavel Peppershtein), Perzi (Ludmilla Skripkina, Oleg Petrenko), Sergei Volkov, Vadim Zakharov, Konstantin Zvezdochotov*, cit., p. 34.
- ⁴⁰ S. VOLKOV, *Sull'installazione*, cit., p. 63.
- ⁴¹ G.P. PIRETTO, *La vita privata degli oggetti sovietici*, cit., p. 195.
- ⁴² In ambito letterario, si potrebbe citare il romanzo di Astvacaturov *Il museo dei fetidi* (*Skunskamera*, 2010).
- ⁴³ «Kabakovy zastavili mir slušat' [...] strannye melodii sovetskogo byta, kotoryj vdrug stal vyzyvat' v Rossii (i ne tol'ko) nostal'gičeskie nastroenija». M. PIOTROVSKIJ, *Kvadrat i bukva*, in *Utopija i Real'nost'* (catalogo della mostra), Sankt Peterburg, NP Print, 2013, p. 10.
- ⁴⁴ B. GROYS, *Installirovanie Kommunizma*, in *Utopija i Real'nost'* (Catalogo della mostra), Sankt Peterburg, NP Print, 2013, pp. 17-45.
- ⁴⁵ «Ne buduči oboznačeniem mesta, ona potencial'no možet im stat'». B. GROYS, *Installirovanie Kommunizma*, cit., p. 17.
- ⁴⁶ «Esli kommunizm – eto utopija, značit' ego nevozmožno opisat', ibo, ne imeja opredelennogo mesta dlja svoego voploščeniya, utopija ne možet obladat' opredelennoj formoj». *Ibidem*.
- ⁴⁷ Ivi, p. 18.
- ⁴⁸ Secondo Groys il passaggio dall'opera d'arte all'installazione è avvenuto in Russia prima che in altri paesi, nel periodo delle avanguardie (Ivi, p. 19). Per approfondimenti su altri artisti russi contemporanei, si veda K. MCBRIDE, *Eastern European Time-Based Art Practices Contextualised Within the Communist Project of Emergence and Post-Communist Disintegration and Transition*, «ArtMarginsOnline», 2009, http://www.agora8.org/reader/Kenny_McBride_ch1.html (14 gennaio 2013).
- ⁴⁹ A. BARZEL, *Introduzione*, cit., p. 29.
- ⁵⁰ I./E. KABAKOV, *Monument to a lost civilization*, cit., p. 15.
- ⁵¹ Sulla logica di Guglielmo di Ockham, si veda G. DE OCKHAM, *Opera philosophica et theologica ad fidem codicum manuscriptorum edita*, cura Instituti franciscani Universitatis S. Bonaventurae, St. Bonaventure N.Y., St. Bonaventure University, 1974; G. DE OCKHAM, *Logica dei termini*, a cura di P. Müller, Milano, Rusconi, 1992; W. DE OCKHAM, *Summa logicae*, ed. Philotheus Boehner, St. Bonaventure N.Y., St. Bonaventure University, 1951.



*Dal Dottor Oss alla Stefi, passando per l'Orlando furioso.
Intervista a Grazia Nidasio*

a cura di Giorgio Bacci

D – Cominciamo dal 1964, quando sulle pagine del «Corriere dei Piccoli» appare un personaggio poi diventato celebre: il *Dottor Oss*. I testi e l'ideazione sono di Mino Milani, che decide di reinterpretare il testo di Jules Verne.

R – Sì, il racconto fu pubblicato per la prima volta su un giornale francese nel 1874, poi successivamente con altre novelle nell'edizione Hetzel. Milani trovò il libro su una bancarella ed ebbe l'idea di rifarlo in forma di immagini corredate dal testo.

Mentre nel primo episodio il protagonista aveva le caratteristiche delineate da Verne, quelle cioè di uno scienziato un po' pazzo e un po' malvagio, andando avanti il Dottor Oss è venuto assumendo caratteristiche proprie. Ne è uscito un personaggio ironico ed elegante, inventore di macchinari fantastici ai quali Milani, ovvero Piero Selva, dava nomi improbabili, come 'Ossicoptero' a un mezzo di trasporto ad elica rotante, o 'Acquamobile Sommersivo' a una specie di sottomarino, ecc. Rientrava in un filone di letteratura che riproponeva le invenzioni ottocentesche. Sono nati così sette episodi.

Mi divertiva fare queste ricostruzioni, usando riferimenti che andavano dagli antichi macchinari a pezzi di design attuale, come nel caso dello strampalato riutilizzo di una lampada di Castiglioni. Era una specie di sfida, di divertissement, una fantascienza inventata, così come i nomi para-scientifici in realtà inesistenti. Il racconto più geniale della serie, secondo me, è quello dell'Eremita Silvestro: il Dottor Oss entra in un'abbazia in rovina dove incontra un bizzarro monaco che non riesce a riparare uno strano apparecchio (che si rivela poi essere un'astronave), col quale vorrebbe tornare nel suo mondo. Allora Oss costruisce uno dei primi computer e risolve il problema.

Nella tecnica disegnativa al tratto le macchine erano restituite con il collage.

D – A livello di ispirazione rimaneva qualcosa di Verne, quindi, guardando anche alle illustrazioni di Rioud [illustratore storico delle edizioni Hetzel e dei racconti di Verne in particolare].

R – Sì, lo spirito verniano originario rimaneva: però tradotto in una chiave moderna, contemporanea, e secondo un'ottica parodistica.

D – Passando invece all'*Orlando furioso* [*Orlando furioso raccontato da Italo Calvino. Illustrato da Grazia Nidasio*, Milano, Mondadori, 2009], il lettore è sollecitato a trovare nelle immagini i continui riferimenti a opere celebri o a immagini entrate nella memoria collettiva: dalle *Forme uniche della continuità nello spazio* di Umberto Boccioni, alla *Maya desnuda* di Francisco Goya, fino alle architetture di Frank Gehry, ma anche l'impronta sulla luna fotografata da Aldrin e il monumento di Iwo Jima.

R – L'*Orlando furioso*, per me è un progetto aperto, mi piacerebbe riprenderlo, non lo

considero concluso con l'edizione del libro. A volte un libro, chiuso nel numero delle pagine, è come una stanza troppo stretta, perché bisogna aderire al progetto editoriale e fermarsi anche quando ci piacerebbe continuare.

Per esempio, mi sarebbe piaciuto fare tutti i titoli dei capitoli diversi, in modo che anche il carattere fosse identificativo dei singoli canti, ma si è dovuto usare un'unica serie di capilettera. Le grandi case editrici devono trovare un'uniformità tipografica nelle collane. Si devono anche rispettare i tempi: la Mondadori, nel pubblicare la selezione di Calvino nella Contemporanea Ragazzi, pensava già, per avvicinare più lettori all'Ariosto, di inserirla in seguito negli Oscar.

Avevo preparato i disegni per altre illustrazioni, una dedicata all'assedio di Parigi, con Rodomonte sulle mura che taglia la testa ai parigini, con migliaia di teste che rotolano dappertutto, e poi la scena del Giardino, il 'Paradeisos' di Alcina. Mi divertiva l'idea di una scenografia tutta nel verde, coi cavalieri immemori a inseguir fanciulle o intenti a banchettare in ricchi *déjeuner sur l'herbe* al suono di band vagamente rock. Però il libro era già di molte pagine, tanto che nell'edizione Oscar l'apparato illustrativo è stato ulteriormente ridotto.

Riguardo ai riferimenti: l'orma di Aldrin sulla luna è sicuramente molto nota ai ragazzi tanto da non richiedere spiegazioni; la scena del Castello d'Acciaio di Atlante, da cui l'ipogrifo esce, è una magnifica immagine ariostesca che rimanda anche all'idea calviniana, più vicina a noi, de *Le Città invisibili*; e cos'altro avrebbe potuto rappresentarla se non il Museo di Gehry? Era lì per me: il mio tempo mi ha offerto un 'castello d'acciaio', che poi non è di acciaio e non è un castello, ma non importa, lo spirito è quello. Questo parallelo tra passato e presente mi sembra essere stato il tema conduttore di Calvino quando ha fatto questa selezione. Con l'effetto di stringere un poema antico in un suo (e nostro) abbraccio letterario.

La scena del canto con Mandricardo e Doralice [raffigurata appunto come la *Maya desnuda* di Goya] mi ha divertita molto: il guerriero, dopo aver passato a fil di spada tutta la scorta della principessa, spalanca la tenda e si presenta tutto insanguinato per vedere la donna e verificare se era così bella come si narrava. Che può fare una povera ragazza? Urlare di spavento! Alla fine però si lascia sedurre e se ne va con lui, rinunciando a raggiungere il povero promesso sposo Rodomonte il quale si butta nella mischia e, infatti, ne morrà. È una scena da gossip, col finale da film dei due avviati 'sulla via di un futuro radioso', come in *Tempi Moderni*.

E poi, tra l'altro, c'è un omaggio al mio maestro, Francesco Messina, nel cavallo che Orlando ormai furioso trasporta a spalle: è quello celebre della Rai, per intenderci. Proprio al tempo in cui frequentavo l'Accademia, Messina era impegnato nei primi studi sui cavalli in vista dell'opera da eseguire.

D – Com'è stato dunque rileggere Ariosto attraverso gli occhi di Calvino?

R – Mi ricordo che ero in montagna coi figli, sono andata in libreria e ho trovato il volume Einaudi. E io che avevo tanto amato l'Ariosto lo riscoprivo ora, in quelle giornate piovose. Calvino lo raccontava, lo spiegava, preparava il lettore facendo capire quanto ci fosse del nostro presente nello spirito che animava ogni episodio. Infatti lui ha chiamato il poema «un grande affresco western». Geniale trasposizione, perché uno dei motivi per cui non ci si accosta facilmente ai classici sta proprio nella difficoltà di rapportarli con la vita di oggi. Convincersene è un grande grimaldello comunicativo: non sono classici per

caso.

La selezione dello scrittore, soprattutto la presentazione, fa capire quanto il poema fosse stato da lui assorbito e metabolizzato. Tanto da nutrirne la sua stessa fantasia. Calvino ha reso accessibile il lessico cinquecentesco e ha isolato ogni dettaglio, o fotogramma, proprio come in un grande affresco, o in un film, interpretandolo, e invitando ciascuno a capire il lavoro del regista, dell'autore, in questo caso di Ludovico poeta.

Dunque, non era facile illustrare il testo, non potevo affrontare impunemente l'Ariosto: meglio sarebbe stato clonare direttamente Gustavo Dorè. Oppure ricorrere ad altri illustratori più bravi di me a rendere cavalieri, castelli e duelli e quant'altro. Penso, per esempio, a Giorgio De Gasperi (straordinario illustratore della «Domenica del Corriere», forse il più grande, secondo me), o a Di Gennaro, Toppi o Galloni; o perfino a quegli specialisti di immagini fantasy in grado di restituire cavalli, armature, tornei e castelli con una precisione filologica eccezionale. Ma non mi sembrava esser questo l'obiettivo di Calvino. Lui voleva rendere l'*Orlando* confidenziale, farlo scoprire dai ragazzi. Così ho cercato di portare lo stesso intento nelle immagini, facendo intanto molte semplici illustrazioni al tratto in margine al libro (non sto parlando di quelle a colori, necessarie e invece molto impegnative): appunti, aneddoti visivi, come fatti in classe da uno studente distratto. Senza perdere il filo della beffa sotterranea. La storia, vista così, è molto divertente: è come mettersi disarmati davanti ai miti. Ecco, Calvino ha aiutato un po' tutti, io credo, a capire. Pensiamo soltanto alle *Lezioni americane*.

D – Pur essendo in una collana per ragazzi, l'*Orlando furioso* con le sue illustrazioni e il testo di Calvino non è solo un libro per ragazzi, per la qualità del testo e per la qualità delle immagini.

R – Certamente è un libro per tutti ma è importante che sia stato accolto in una collana per ragazzi. Ciò è stato possibile grazie alla tenacia, all'entusiasmo e anche al coraggio del gruppo redazionale della Mondadori Ragazzi che mi ha dato il necessario supporto. La buona riuscita editoriale è dovuta a tutti loro. Un'operazione per certi versi simile alla versione del Decameron narrata da Bianca Pitzorno [G. Boccaccio, *Dame, mercanti e cavalieri: dieci novelle cortesi scelte e tradotte da Bianca Pitzorno*, illustrazioni di Grazia Nidasio, Milano, Mondadori, 2007]. Rispetto a Calvino l'autrice, però, ha svolto una vera parafrasi del testo, come lei stessa dice nella prefazione, una vera 'traduzione' dall'italiano trecentesco di Boccaccio alla lingua d'oggi. Nell'impaginazione ho fatto in modo che ci fosse uno stacco tra una novella e l'altra con una serie di clown o giullari utili appunto a dividere il «sapore ognun diverso» delle novelle; nelle illustrazioni, riprendendo il quadro dei riferimenti alla



Fig. 1 Grazia Nidasio, illustrazione per *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, raccontato da Italo Calvino. © 2009 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, per le illustrazioni. Tutti i diritti riservati

contemporaneità, però in modo 'soft', ho dato ai personaggi le fattezze di Benigni, della Bellucci o di Zuccherò.

D – Passando invece ai personaggi che lei ha creato o ai quali ha dato forma: da Violante (creatura di Guglielmo Zucconi) a Valentina Melaverde, fino alla Stefi, ha dimostrato di avere una straordinaria capacità di sintonizzarsi sull'attualità e cogliere gli umori e le tendenze del momento.

R – Vedo che passiamo allora dal territorio dell'illustrazione a quello completamente diverso del fumetto... E questa è un'altra intervista, che affronta temi di cui ho già avuto modo di parlare anche in altre circostanze.

Violante è stata inventata dal direttore Guglielmo Zucconi che veniva dalla Rai e aveva avuto a che fare con il fenomeno, già negli anni Sessanta, delle ragazzine che arrivavano ac-

compagnate dalle madri, con il sogno e l'obiettivo di sfondare in televisione. Zucconi voleva fare una parodia di tutto questo. Io ho un po' dovuto subire il personaggio e, in definitiva, non l'ho poi tanto amato. Zucconi era determinato nello svilupparlo, assieme all'idea di lanciare il fumetto che fino a quel tempo era stato poco utilizzato sulle pagine del «Corrierino». Per me è stata una palestra per dare vita in seguito a Valentina Melaverde, che, invece, impostai fin da subito su un'altra dimensione, meno grottesca e satirica e più legata ad una funzione di testimone dei tempi in corso, cioè il quasi-Sessantotto. L'avvio, per Valentina, non fu facile, considerando che il «Corriere dei Piccoli» era dominio di personaggi eroici. Questo ha comportato mettere in apertura delle storie alcuni consigli 'al femminile', quasi a giustificazione degli spazi sottratti all'avventura: da come preparare una torta a come fare un portauovo all'uncinetto e a seguire poi c'era la storia. Della prima parte non sono mai stata entusiasta e ho



Fig. 2 Grazia Nidasio, Valentina Melaverde

cercato subito di liberarmene per entrare nel vivo della narrazione. Durò sette anni: un vero tour de force, ma quando l'avventura di Valentina Melaverde s'interruppe c'erano in realtà molte cose che avrei voluto dire ancora. Ormai era seguita da un pubblico variegato, non esclusivamente femminile, e l'attualità entrava nelle storie, nelle situazioni, attraverso i ritratti di persone reali come Ermanno Olmi o Severino Gazzelloni. Avrei voluto parlare del sottosopra culturale che fuori si stava preparando.

D – Quindi, dal suo punto di vista, cosa era diventata Valentina Melaverde?

R – Era diventata un po' uno specchio del mondo giovanile dell'epoca, in un contesto

piccolo-borghese. Anche padre e madre erano una sorta di stereotipo di genitori del tempo. Le pagine dovevano comunicare una naturalezza assoluta; mentre spesso allora nelle storie si preferiva una realtà esaltata in scenari insoliti, oppure esotici, quando non del tutto fantascientifici, in Valentina non doveva esserci nessun filtro e nessuno schermo. Non era una ragazzina privilegiata, non era niente di speciale: non una principessina, una maghetta, un'espploratrice, una futura prima ballerina o aspirante star. Se aveva il vestito alla moda era perché lo si poteva trovare anche nei grandi magazzini.

Erano gli anni in cui si era fortunati se ci regalavano una bicicletta e quando si andava al mare lo si faceva con l'utilitaria stracarica: padri, madri, figli, nonna e cane.

D – E invece la Stefi da quale coscienza emerge?

R – La Stefi era destinata ai lettori più giovani e, mentre il «Corriere dei Ragazzi» si trasformava in «Corrier boy», fu pubblicata dal «Corriere dei Piccoli», diretto da Alfredo Barberis. Era sempre la stessa e c'era ancora la famiglia, compresa Valentina. Tutto appariva uguale ma ho dovuto adeguare graficamente il personaggio al nuovo contesto. Come ho dovuto fare, del resto, nell'attuale vignetta che appare sul «Corriere della Sera».

In quegli anni ho scritto anche 52 soggetti per una serie di animazione per la Rai. Tema della serie: 'Stefi e i soldi'. Eravamo prossimi al cambio dalla lira all'euro e da più di un decennio navigavamo nella logica del profitto ad ogni costo e nello yuppismo: trovavo il livello consumistico preoccupante.

Ironizzare su tutto questo e dire ai ragazzi, attraverso il paradosso, che i soldi servono, sì, ma non sono il metro del mondo e soprattutto non determinano il valore delle cose ma solo il loro prezzo, mi sembrava urgente. Insomma, mi sono detta: approfittiamo del cambio della moneta, parliamo dei soldi e attraverso l'umorismo cerchiamo di rimettere un po' a posto la gerarchia dei valori. Raccontare come i soldi non siano che pezzi di carta stampata su cui qualcuno ha fatto scrivere un numero e degli zeri, che il sole è gratis e le cose veramente importanti della vita come l'amore, l'amicizia, la fantasia, il coraggio o i sogni non costano niente; dire che non tutto si può comprare e nemmeno l'uomo più ricco del mondo può pagare per far smettere di piovere il giorno della sua partita a golf.

E, anche, dire di stare attenti perché se ti 'consumano' il paesaggio intorno o ti inquinano il mare e l'aria e qualcuno chiama questo 'progresso' e dice che lo fa per te, bene, è un inganno. Vuol dire che questo qualcuno (posso dire 'ti frega'?!) ti deruba.

Ecco, con la voce di Stefi, con leggerezza (ma non tanto) mi sembrava utile dirlo. Io ci credo ancora.



Fig. 3 Grazia Nidasio, Stefi



SARAH BONCIARELLI, ANNE REVERSEAU, CARMEN VAN DEN BERGH

La ricerca in vetrina: riflessioni su un'esposizione

The paper moves from the exhibition Literature as document. Visual culture of the Thirties, organized by the three authors and by the Mdrn group – KU Leuven University – in December 2012. The purpose of the exhibition was to select materials focused on the complex relations between literature and document during the Thirties in Europe. The paper proposes some metodological – theoretical reflexions on the role played by exhibitions, visual installations and shows in presenting the research activity in the academic field. Doing research in the humanities means to elaborate theoretical concepts and to apply different metodologies to the analysis of single case studies. The exhibition can be the most effective instrument to expose and organize a theoretical and analytical path that comes first, even from a narrative point of view, and to make it accessible to a broader public (even a non-academic one). The balance between scientific exigencies and the need to democratize the research activity, is difficult to maintain, but important to reach. What is then an exhibition? What does it mean to think, to project, to prepare and exhibition in the academic field? Which characteristics make visual installations an effective instrument to spread and communicate the results of the research activity?

1. La ricerca in vetrina

L'articolo intende proporre – sotto forma di rapidi flash – degli spunti di riflessione metodologico-teorici sul ruolo svolto da mostre, esposizioni e allestimenti visivi nel presentare i risultati dell'attività di ricerca a livello accademico. L'idea nasce da due fenomeni convergenti: il bisogno di portare avanti considerazioni e valutazioni rispetto a esperienze concrete già messe in atto¹ e la necessità di pensare a un fenomeno – quello dell'allestimento di mostre ed esposizioni – sempre più frequente negli ultimi anni nelle università europee. Fare ricerca nelle materie umanistiche significa elaborare concetti teorici e applicare metodologie all'analisi di singoli *case studies* e la mostra può costituire uno strumento efficace per esporre e organizzare, anche narrativamente, il percorso teorico e analitico effettuato a monte e renderlo fruibile al di fuori della comunità universitaria. L'equilibrio, difficile da mantenere ma essenziale da raggiungere, è tra esigenze di tipo scientifico e la necessità di una democratizzazione della ricerca attuata attraverso delle scelte di semplicità e chiarezza. Che cos'è dunque una mostra? Che significa pensare, progettare, allestire un'esibizione nell'ambito accademico? Quali caratteristiche rendono l'allestimento visivo uno strumento efficace per la diffusione e la comunicazione dei risultati della ricerca?

2. L'importanza dell'esempio

Progettare e allestire una mostra significa mettere insieme un percorso fatto di esempi. Gli elementi che vengono selezionati svolgono un ruolo di semplificazione di quel background teorico immaginato e progettato in origine. In questo senso una mostra può apportare qualcosa alla ricerca, perché nel cercare la strada per la diffusione dei risultati vengono migliorate, affinate, aperte delle nuove piste di analisi. Come spiega Jan Baetens nel suo articolo *L'exemple, un mal nécessaire?*:

un exemple doit être «choisi», ce qui signifie qu'il doit être représentatif, tant sur le plan de la qualité que sur celui de la quantité (l'exemple doit «couvrir» les éléments théorisés, sans trop faire bifurquer le regard vers des aspects autres; il faut aussi trouver le bon équilibre entre l'exemple unique, qui résiste à la généralisation, et la liste exhaustive, qui diminue l'avantage pratique de recourir à un exemple.²

Progettare e allestire una mostra significa dunque mettere in campo un'abilità selettiva: gli esempi devono essere rappresentativi dal punto di vista teorico senza incorrere in una eccessiva generalizzazione. Un esempio deve essere utile, deve apportare qualcosa all'argomentazione, sia per consolidare un punto teorico in sospeso, sia per sbloccare e a volte superare un punto teorico già consolidato. Questo rientra in una nuova tendenza accademica che tende ad abbandonare un approccio esclusivamente teorico e autoreferenziale, per andare nella direzione di un pubblico più ampio, portando in campo anche esempi pratici e concreti. Possiamo interpretare il percorso creativo della mostra come un'attenta e accurata selezione di esempi utili al sostegno di una complessa e articolata teoria. Il gruppo di ricerca MDRN dell'Università di Leuven si è mosso su questa strada nel progettare e allestire la mostra *Literature as document. Visual culture of the Thirties* (Leuven, Dicembre 2012) selezionando un campione di esempi stratificati dal punto di vista culturale e nazionale nel tentativo di dare concretezza e comprensibilità alle riflessioni storico-teoriche sul rapporto tra letteratura e documento negli anni Trenta.

Prendendo in prestito le strumentazioni e le terminologie retoriche potremmo immaginare la mostra come una combinazione di sineddoci visive che, attraverso il linguaggio



Panoramica della mostra *Literature as Document. Visual culture of the Thirties*, Lovanio, Belgio, 2012 -2013 © Anne Reverseau

accattivante della visualità, introducono il visitatore alla conoscenza di idee e concetti più ampi. La sineddoche è in effetti quella figura retorica che conferisce a una parola, a un'immagine, a un oggetto un significato più o meno esteso di quello che naturalmente le è proprio, per esempio nominando la parte per il tutto. Nella mostra si sceglie di esporre una piccola parte di un insieme spesso molto più complesso. Ciò non significa che un singolo elemento scelto e posizionato nella mostra possa considerarsi rappresentativo di una intera tradizione nazionale o culturale, ma è certamente una rappresentazione visiva o, come sottolineato prima, un esempio dell'idea globale che c'è dietro a quella scelta. Abbiamo detto che nel preparare una mostra si compiono delle scelte. Si selezionano una copertina, un'immagine, una frase, un libro, se non a volte il la-

voro di un autore o di una intera corrente di pensiero. Si tratta in effetti di un espediente retorico. Si sceglie una parte per il tutto, ritenendo che quella parte possa essere in grado di esprimere qualcosa riguardo ai contenuti generali. Sarebbe impossibile in uno spazio limitato e delimitato dar conto della complessità dell'apparato teorico della ricerca, e ciò genera la necessità di estrapolare un elemento nella sua rappresentatività. È quanto avvenuto nella mostra *Literature as document. Visual culture of the Thirties*, organizzata nel Dicembre 2012 all'Università di Leuven dove, nella sezione dedicate ai testi ibridi costruiti dalla cooperazione tra elementi verbali e non verbali, si è scelto di presentare *Three guineas* di Virginia Woolf (1938) o *Banalité* di Fargue, Parry e Loris (1930), come esempi di testi letterari che incorporano documenti fotografici e che costruiscono il loro senso e significato attraverso la collaborazione tra elementi verbali e fotografici.

3. *Gli oggetti: un nuovo modo di scrivere la storia letteraria?*

Una mostra cerca di pensare e immaginare degli oggetti nel loro insieme, mentre li classifica. E cos'è questo se non esattamente ciò che fa la ricerca nel momento in cui si confronta con nuovi oggetti, nuovi mondi e nel momento in cui accosta tra di loro diversi problemi e soluzioni?

Allestire un'esibizione significa scegliere, prendere, accostare, sistemare, installare degli oggetti e creare con essi un percorso di contenuti. Forse è possibile pensare a una nuova modalità di scrittura della storia letteraria partendo proprio dagli oggetti, dai suoi prodotti, da ciò che è tangibile, prima ancora che dalla successione di avvenimenti e fatti storici. Ciò consentirebbe di dare maggiore concretezza e materialità alla storia letteraria.

Le operazioni di scelta e classificazione e la costruzione di un percorso – operazioni necessarie per l'allestimento di un'esibizione – costruiscono un tassello della ricerca, un preciso segmento considerabile anche come un frammento di storia letteraria. Il gruppo MDRN dell'Università di Leuven nel volume *Modern times. Literary change*³ ha sviluppato un nuovo approccio funzionalista alla moderna storiografia letteraria e ha introdotto metodi alternativi per rapportarsi con le scritture europee e le loro molteplici storie, funzioni, mediatizzazioni.

Uno degli assi portanti di questo approccio funzionalista è l'idea per cui si possa partire anche dagli oggetti, discorsi e pratiche per costruire la storia letteraria:

Modern literature is a cultural form in permanent evolution. While there are numerous ways to describe the basic building blocks involved in the process of literary change, we propose to view literature as constituted of *objects, discourses, practices* and *media*.⁴

Gli oggetti letterari sono principalmente testi, intesi nel senso più ampio del termine. Questi oggetti cambiano continuamente e anche differenti edizioni dello stesso testo possono essere considerate come nuovi oggetti, perché anche se il *lay-out* e i *font* rimangono inalterati, è il contesto che cambia e di conseguenza anche il loro significato e la loro funzione (Baetens, 2013).

Gli oggetti letterari non possono essere separati da tutti i tipi di discorsi che li riguar-



Dettaglio di una vetrina espositiva della mostra *Literature as Document. Visual culture of the Thirties*, 2012-2013 © Anne Reverseau

dano, che li valutano e che li giudicano. Nominare, classificare e raggruppare testi significa anche dar loro una posizione all'interno della storia letteraria. Inoltre la letteratura è costituita di pratiche, di alcuni atti ed esperienze individuali e collettive che accompagnano il dialogo tra oggetti e discorsi. Esibizioni e mostre ci danno efficacemente conto di questa materialità della storia letteraria e della capacità che la letteratura ha di muoversi tra oggetti, pratiche individuali e sociali e tutti i discorsi che ne scaturiscono.

4. Mostra come semiosfera

In termini semiotici possiamo definire una mostra come un'organizzazione in cui dialogano e si armonizzano segni diversi o, per citare Lotman, come una «semiosfera»,⁵ un insieme dei segni che appartengono a uno spazio chiuso all'interno del quale si possono realizzare processi comunicativi ed elaborare nuove informazioni. La mostra può essere considerata come un organismo unico, uno spazio semiotico complessivo che nella sua unitarietà rende significativo il singolo atto segnico (testo, frammento di linguaggio, ecc.). Per esemplificare il concetto di «semiosfera» Lotman immagina proprio la sala di un museo o di una mostra nelle quali vengono esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. La semiosfera può essere intesa sia in senso globale (l'intero spazio della significazione, cioè in definitiva una cultura), sia in senso locale e specifico: possiamo parlare di un determinato spazio semiotico, per esempio un museo come una forma che organizza e in cui si stratificano concrezioni di senso diverse, attraverso architettura, opere, oggetti, supporti, segnaletiche, testi esplicativi, comportamen-

ti di curatori, impiegati, custodi, visitatori.⁶ Espressioni di soggettività autonome che in questo spazio entrano in contatto e in relazione, si traducono reciprocamente, a volte entrano in conflitto, o si limitano a coesistere. Danno vita a un insieme dinamico. La mostra *Literature as document. Visual culture of the Thirties* ha presentato diversi oggetti, appartenenti a numerose nazioni e aree culturali stratificate e diversificate, creando uno spazio chiuso coerente e omogeneo che è possibile leggere e fruire come un testo unico, frutto dell'elaborazione della ricerca accademica. Il percorso ha previsto la suddivisione in aree tematiche, che corrispondevano alla suddivisione teorico-concettuale del materiale, più una sezione finale dedicata in modo specifico agli oggetti della vita quotidiana della *middleclass* europea degli anni Trenta in Europa, creando così un percorso omogeneo dal punto di vista contenutistico.⁷

Gli oggetti non entrano da soli in una mostra o esposizione, ma sono scelti, organizzati in collezioni e disposti in percorsi significanti a beneficio di un pubblico, da soggetti collettivi opportunamente delegati a questa funzione di ricerca, selezione, allestimento, valorizzazione, costruzione di rapporti di senso, comunicazione. La realizzazione di una esposizione dunque presuppone una complessa istanza produttrice, le cui tracce enunciatrice sono riconducibili a un progetto complessivo articolato in vari livelli di pertinenza.

5. *La natura ipertestuale e sincretica della mostra*

Nel meccanismo della mostra immagini e parole, talvolta video, cooperano insieme in un processo di creazione di significato. Il senso finale che il visitatore è in grado di percepire dipende sempre in gran parte da questa combinazione di mezzi espressivi. Ne deriva una definizione di mostra come testo, testo da leggere, testo da vivere, testo da interpretare, grazie alla cooperazione di linguaggi diversi che confluiscono in un prodotto univoco. La mostra dunque come testo sincretico, come prodotto della comunicazione verbo-visuale, costituito grazie all'apporto di più codici espressivi: immagini, testi verbali e suoni messi in gioco in una stessa istanza di enunciazione.⁸

La mostra si presenta come una delle situazioni in cui il linguaggio visivo svolge una funzione cruciale. L'esibizione è il luogo del vedere e del mostrare in una cultura come la nostra in cui il vedere è in stretta relazione semantica con il sapere, vedere è sapere, come sottolinea Philippe Hamon che in un saggio dal titolo *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*⁹ evidenzia come l'esposizione comporti la preminenza dello sguardo, dei suoi specifici piaceri, degli spazi architettonici che possono venire pianificati in un percorso vincolante, presentazione di collezioni di oggetti, pratiche istituzionali e sociali ritualizzate. Dice Hamon che nella mostra c'è una ostentazione di conoscenze e saperi e quindi un esercizio accompagnatorio di un linguaggio esplicativo e designativo-descrittivo:

chi dice esposizione dice preminenza dello sguardo, dei suoi specifici piaceri e dispiaceri, dice spazio architettonico pianificato leggibilmente per un percorso più o meno vincolante, dice presentazione razionale di collezioni di oggetti, dice pratiche istituzionali e sociali ritualizzate, e dice anche ostentazione di un sapere e quindi esercizio accompagnatorio di un linguaggio esplicativo, da una parte (l'esposizione spiega), designativo e descrittivo dall'altra (l'esposizione mette in mostra oggetti etichettati e designati).¹⁰

Dall'altro la mostra è anche spiegazione, perché il lettore/spettatore si muove tra im-

magini statiche o immagini in movimento, che deve essere in grado di interpretare. In questo processo di analisi e comprensione la parte linguistica – il pannello esplicativo – e l'immagine cooperano nel processo di costruzione del significato.

L'attenzione del ricercatore che prepara una mostra non dovrebbe tralasciare di conseguenza l'importanza della spiegazione contenuta nel pannello che svolge un ruolo essenziale: crea un percorso, spiega, orienta, riduce l'ambiguità insita nella polisemia dell'immagine e rinforza i significati portati in campo dalla parte visiva.¹¹

L'immagine o l'oggetto esposti hanno tanti significati potenziali. Come sottolinea Barthes ogni immagine è polisemica, poiché implica, al di sotto dei suoi significati una «catena fluttuante» di significati, che il lettore può in parte scegliere e in parte ignorare. Spetta al linguaggio letterale il compito di selezionare, tra i tanti possibili significati insiti in quello iconico, quello corretto o più idoneo. Allo stesso tempo il linguaggio letterale svolge una funzione di rinforzo, perché coopera con quello visuale nella costruzione del significato. È un'azione di integrazione che il pannello e l'immagine o l'oggetto esposti mettono in campo: il visitatore non potrebbe capire il senso dell'immagine all'interno del contesto espositivo senza il supporto del pannello e allo stesso tempo il pannello preso singolarmente non avrebbe alcun senso. È la combinazione tra diversi elementi a costruire il significato. Per quanto riguarda l'aspetto visivo, nella mostra *Literature as document. Visual culture of the Thirties* si è scelto di esporre soprattutto copertine di libri, affidando agli elementi paratestuali il compito di far comprendere al lettore/recettore il senso del percorso creato. Quell'insieme di elementi verbali e non verbali definiti da Genette¹² paratesto svolge il ruolo di agevolare la ricezione e il consumo del testo, presentandolo, rendendolo presente e collegandolo ai propri fruitori. La scelta è caduta in larga parte sulle copertine per un motivo specifico. Per spiegarlo possiamo usare le parole di Giovanna Zaganelli quando dice:

Ragioneremmo per difetto se ci limitassimo a considerare la copertina un puro involucro che contiene al suo interno l'anima intellettuale del volume (ma di già porteremmo in campo una serie di temi legati alla grafica, al formato, all'immagine e così via, oltre che alla non secondaria funzione di conservazione del prodotto) dato che in realtà essa comporta un quadro molto più complesso: identifica il libro, lo colloca in uno spazio editoriale, intrattiene una relazione con il contenuto del testo, spesso si rapporta agli intenti letterari dell'autore (non solo quando è egli stesso a suggerirla o strutturarla) e rappresenta uno spazio comunicativo fonte di informazioni per il lettore che può percorrerla, percepirla, identificarla e guidare il suo sguardo fino alla quarta.¹³

La copertina è sembrata in molti casi la scelta più opportuna per assolvere a quella funzione di esemplificazione teorica nell'ambito della ricerca accademica di cui parla Jan Baetens.

6. Il bisogno di narrazione

Come ci è stato ben spiegato da alcuni studi cognitivi¹⁴ ciascun individuo ha un innato bisogno di narrazione. Narrare è un modo per costruire se stessi, la propria identità, la propria realtà. Non si tratta di un passatempo piacevole, ma uno dei meccanismi psicologici fondamentali a disposizione dell'individuo e dei gruppi sociali. Narrare, ovvero raccontare storie su se stessi e sugli altri, è uno dei modi più naturali e precoci di organizza-

re l'esperienza e la conoscenza:

È soprattutto attraverso le nostre narrazioni che costruiamo una versione di noi stessi nel mondo, ed è attraverso la sua narrativa che una cultura fornisce ai suoi membri modelli di identità e di capacità d'azione.¹⁵

Mostre ed esibizioni mettono in atto un processo narrativo nel momento in cui costruiscono un percorso e rendono visibile e tangibile l'idea che sta dietro alla narrazione. Sia nella fase di allestimento che in quella di fruizione, la mostra è in grado di assecondare un bisogno di narrazione insito in ognuno di noi: la progettazione di un percorso di visita prevede così una serie complessa di scelte che costituiscono senza dubbio un'operazione narrativa e contribuiscono alla costruzione di una realtà e alla concretizzazione delle idee che stanno dietro il percorso di ricerca. Con la mostra si stabilisce un punto di partenza e un punto di arrivo e si suggerisce un percorso; dopodiché ogni visitatore compie delle scelte (seguire quel percorso, evitare quel percorso, crearne di nuovi). Ogni soggetto/visitatore può decidere di attivare un proprio percorso narrativo differente che si snoda secondo modalità autonome. Ciò che può fare l'organizzatore è suggerire un principale percorso di visita che interpreti le sue intenzionalità narrative, e in cui ognuno è nelle condizioni di assecondare e sviluppare un bisogno di narrazione, trasgredendo il percorso predeterminato e creandone uno nuovo. Ogni visitatore porta con sé un bagaglio di esperienze, capacità, interessi che lo guideranno nel suo percorso.

7. Dalla visita alla navigazione

Quando passiamo dalla mostra reale alla mostra online l'idea della narrazione in qualche modo cambia: il percorso non è più fisico, ma virtuale. L'idea di un percorso è ovviamente ancora presente ed è creato da un sistema di gallerie, di frecce, di diagrammi e link, nonché dalla disposizione degli oggetti in un determinato ordine. Il percorso non si esaurisce in quello della mostra: si moltiplica grazie alla presenza di una moltitudine di altri percorsi possibili. Nell'esibizione online la contiguità fisica è rimpiazzata da potenziali link interni.

Nella mostra online¹⁶ il percorso è costruito dai link che invitano – talvolta forzano – il lettore a una interazione con il testo, a prendere una posizione rispetto a esso, facendo delle scelte e connettendo parti diverse. L'autore di una mostra online crea link e connessioni e cerca in questo modo di guidare il percorso del lettore. Si creano dei punti di partenza e dei punti di arrivo.¹⁷ Il visitatore di una mostra reale – così come il visitatore di una mostra virtuale – è abituato a seguire dei percorsi e sviluppa delle aspettative perché sa che il punto di arrivo è una prosecuzione e una spiegazione del punto di partenza e si aspetta di essere guidato in modo efficace in questo percorso.

I link esterni permettono allo spettatore di riferirsi a illustrazioni, a testi letterari, ad analisi e critiche che gli consentono letteralmente di 'andare più lontano', di uscire fuori del testo per esplorare nuovi mondi e possibilità.

Anche l'allestimento delle mostre cambia notevolmente e il passaggio dalla mostra reale a quella virtuale – così come è avvenuto per il caso della mostra del gruppo MDRN – prevede una ristrutturazione, un ripensamento, un riselezionamento dei materiali. Mentre nella mostra fisica sono stati realizzati dei pannelli generici che illustravano i contenuti organizzandoli per blocchi, nella mostra online si è scelto di andare in profon-

dità e di affidare a colleghi, studiosi, ricercatori, un approfondimento su alcuni aspetti e un'attività di ricerca sul singolo oggetto letterario. Si è riusciti in questo modo a creare un percorso in cui alcuni singoli elementi, rappresentativi di tendenze più ampie, fossero messi 'sotto l'occhio del riflettore' facendone esempi emblematici di tendenze molto più ampie.

Dunque si può immaginare un percorso complementare in cui mostra reale e mostra virtuale si integrino per illustrare, attraverso il linguaggio della visualità, i contenuti teorici della ricerca accademica e che li organizzino per metterli poi a disposizione dello studente, del ricercatore, o anche del semplice visitatore interessato. Questo tipo di comunicazione verbo-visuale si adatta in maniera particolarmente efficace alle nuove abitudini di lettura e di fruizione narrativa sempre più multimediale, facendo riferimento a una molteplicità di sensi e contribuendo così a una assimilazione particolarmente efficace dei contenuti della ricerca.

¹ Il gruppo di ricerca MDRN (www.mdrn.be) di cui fanno parte le autrici di questo testo ha realizzato numerose esibizioni: *Literature as document. Visual culture of the Thirties; De fotoroman in alle staten - The Photo Novel Inside Out - Le roman photo dans tous ses états; Écrivains: modes d'emploi. De Voltaire à bleu Orange, revue hypermédiatique.*

² J. BAETENS, *L'exemple, un mal nécessaire?*, «MethIS», 4, 2011, p. 144.

³ J. BAETENS et alii, *Modern Times. Literary Change*, Leuven, Peeters, 2013.

⁴ Ivi, p. 13.

⁵ Y. M. LOTMAN, "O semiosfere". *Sign Systems Studies (Trudy po znakovym sistemam)*, vol. 17, 1984, pp. 5-23.

⁶ Per un approfondimento sul tema si veda I. PEZZINI, *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

⁷ Per il dettaglio si vedano le voci dedicate alle singole sezioni nella *Galleria Testi da leggere, testi da guardare: i discorsi della letteratura attraverso le immagini negli anni Trenta*, a cura di Sarah Bonciarelli, Anne Reverseau, Carmen van den Bergh pubblicata su questo stesso numero di «Arabeschi»: <http://www.arabeschi.it/category/galleria/>.

⁸ Cfr. A. GREIMAS, J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

⁹ P. HAMON, *Esposizione: architettura e letteratura nel XIX secolo* 1989, trad. it. di M. Di Puolo, Bologna, CLUEB, 1995.

¹⁰ Ivi, p. 15.

¹¹ Cfr. R. BARTHES, *Rhétorique de l'image*, «Communications», 4, 1964, pp. 40-51.

¹² G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

¹³ G. Zaganelli (a cura di), *Letteratura in copertina. Collane di narrativa in biblioteca tra il 1950 e il 1980*, Bologna, Logo Fausto Lupetti, 2013, p. 9.

¹⁴ Cfr. J. BRUNER, *Actual Minds, Possible worlds*, Cambridge, MA Harvard University Press, 1986.

¹⁵ J. BRUNER, *La Cultura dell'educazione*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 12.

¹⁶ Si veda ad esempio la mostra allestita dal gruppo di ricerca MDRN nel sito litteraturesmodesdemploi.org.

¹⁷ C. LEGRIS, C. BITOUN, *L'analisi dei siti Internet*, in A. Semprini (a cura di), *Lo sguardo sociosemiotico. Comunicazione, marche, media, pubblicità*, Milano, Franco Angeli, 2001.



FRANCESCA DOSI

L'incontro inatteso.

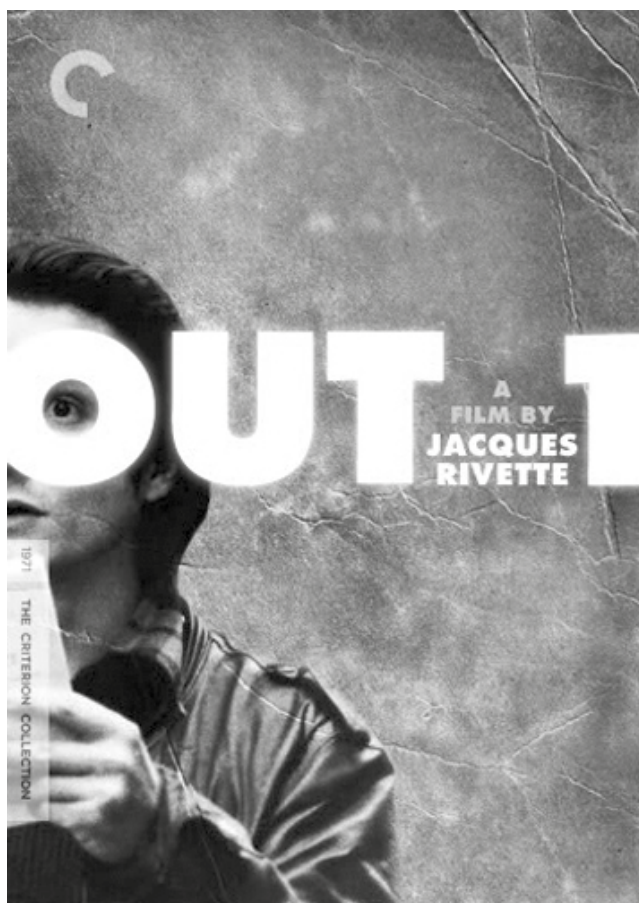
Percorsi balzachiani nel cinema di Jacques Rivette

This article follows the traces of Balzac's presence in Jacques Rivette's output and of the complex network of references, allusions and quotations that create a mirror image of the cobweb-like structure of the Comédie Humaine. These traces emerge particularly in three works overtly inspired by Balzac: Out 1, Noli me tangere (1970-71), an experimental film centred on a transposition of the quest of Balzac's Treize to contemporary times; La Belle Noiseuse (1991) which transposes and partly modifies the narrative of Le Chef-d'Oeuvre inconnu to the present of the filming process; and Ne touchez pas la hache (2007), a costume (and thus 'literally faithful') reprise of La Duchesse de Langeais. Out 1 mixes surrealist flânerie to Balzac's enigmatic narration in order to question the myth of the select group and the psychedelic oneirism typical of the 1960's. As dramatisations of a novelistic ellipsis, the model's sittings in La Belle Noiseuse offer Rivette the opportunity to stage the process of artistic creation and, at the same time, to reflect on his work as a filmmaker and on the enormous project of the Comédie Humaine. The «César-style» compression to which he submits La Duchesse de Langeais turns the narrative into an atemporal, metaphysical treatise on a lover's impasse, as well as into the occasion for a meditation on Balzac's philosophy and the theatricality typical of the Comédie Humaine. Caught up between reprise and transformation, Jacques Rivette's films constitute as many re-elaborations that are, to different degrees, impregnated with Balzac's powerful oeuvre, and thus delineate an original set of forms of assimilation, hybridisation and reinvention of literary texts on screen.

Nell'alternanza di corrispondenze sottili (vaghe allusioni, richiami criptati) e di connessioni manifeste (citazioni puntuali, espliciti rimandi), si tracciano sul *corpus* filmico di Jacques Rivette traiettorie d'ibridazione referenziale di origine balzachiana, che disegnano, sulla lunga durata, un percorso singolare di assimilazione e reinvenzione cinematografiche del fatto letterario. Il regista realizza, a intervalli regolari di circa vent'anni, tre opere diversamente ispirate alla *Comédie Humaine*: *Out 1, Noli me tangere* (1971), film sperimentale ancorato ai postulati dell'estetica seriale che rivisita in modo del tutto inatteso il *feuilleton à énigme* di Balzac; *La belle noiseuse* (1991), liberamente tratto da *Le Chef-d'oeuvre inconnu*; *Ne touchez pas la hache* (2006), adattamento in costume di *La duchesse de Langeais* apparentemente rappresentativo di una fedeltà ritrovata verso il romanziere. Le corrispondenze letterarie rivendicate dal regista in questi tre casi specifici trovano eco in ricorrenze enigmatiche che ne percorrono l'intera produzione, rientrando in un arsenale di segni plastici, visivi e sonori di derivazione balzachiana che, se esprimono da un lato la tendenza alla contaminazione di apporti che caratterizza lo stile di Rivette, dall'altro indicano una costante rimeditazione costante dell'opera del romanziere. Una sorta d'impregnazione letteraria diffusa, riconducibile al concetto d'*innutrition*,¹ presiede al processo combinatorio rivettiano. Il cannibalismo fecondo del regista produce una rilettura personale e innovativa di Balzac, sostenuta dal rispetto che gli viene dalla conoscenza profonda e dall'adesione alla sua opera, smentendo spontaneamente l'idea di trasposizione cinematografica come filiazione lineare dell'opera filmica dalla matrice letteraria.

Rivette non 'adatta' Balzac ma ne fa, simultaneamente, un modello di composizione, un oggetto di curiosità intellettuale che sfiora l'idolatria amorosa e una fonte inesauribile d'ispirazione che gli permette di interrogarsi sui modi del processo creativo. L'origine di questo approccio è da ricercarsi in un fenomeno collettivo: in Francia, alla fine degli anni

Cinquanta, mentre gli esponenti del *Nouveau Roman* condannano l'opera balzachiana in quanto archetipo di una forma tradizionale legata allo psicologismo descrittivo, alla verosimiglianza narrativa e al primato del personaggio,² i redattori dei *Cahiers du cinéma*, futuri registi della *Nouvelle Vague*, si affrancano da tale lettura riduttiva e votano al romanziere un culto appassionato, considerandone la conoscenza come tappa essenziale di ogni discorso artistico. Moltiplicano citazioni allusioni e omaggi alla sua opera nei loro film d'esordio,³ ma solo nel caso di Rivette la fascinazione esercitata da Balzac si trasforma in impulso concreto alla scrittura filmica. Grazie all'azione di proselitismo compiuta incessantemente da Eric Rohmer, il regista scopre tardivamente *Une ténébreuse affaire*, romanzo enigmatico che gli fornisce una chiave di lettura inedita della *Comédie Humaine*,

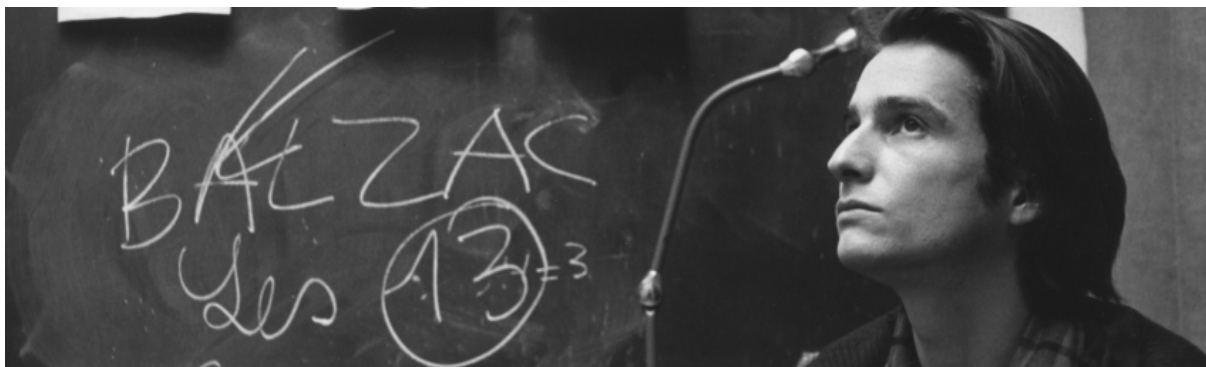


Out 1, Noli me tangere,
locandina della versione americana del film

del tutto svincolata dall'idea di un piatto realismo imitativo. Rivette giunge in tal modo a trascrivere nell'opera fiume *Out 1, Noli me tangere* non un racconto specifico, ma la mitologia balzachiana della *Nouvelle Vague* i cui esponenti, legati tra loro da rapporti d'amicizia e di complicità intellettuale, da luoghi d'incontro e da momenti rituali, si riconoscono ironicamente nei tredici filibustieri in guanti gialli descritti da Balzac in *Histoire des Treize*.

Realizzazione monumentale e coraggiosa che scardina le convenzioni linguistiche cinematografiche e mette in gioco le abitudini ricettive degli spettatori, *Out 1, Noli me tangere* è un'opera paradigmatica della sperimentazione sulla temporalità degli anni Settanta. Il film, di circa tredici ore, distinto in otto episodi legati l'uno all'altro da foto di scena in bianco e nero, si definisce – in questa stessa durata fuori norma – come *work in progress* costruito intorno all'improvvisazione attoriale. Nonostante la mole – che richiama la forma del *feuilleton* tra-

dizionale, impedisce la distribuzione in sala e richiede una programmazione seriale – *Out 1*, al pari di una breve *performance* estemporanea, è interamente costruito sull'assenza di sceneggiatura, sostituita da un 'canovaccio/dispositivo' che indica gli spostamenti degli attori nello spazio e li lascia liberi di interagire tra loro a livello fisico e verbale. Posti come pedine su una scacchiera, gli interpreti – filmati quasi integralmente in piano sequenza – attraversano la città di Parigi senza conoscere preventivamente direzioni e moventi del proprio percorso, e posano sulla capitale lo sguardo del *flâneur* tardo ottocentesco che il cinema della *Nouvelle Vague* ha rielaborato attraverso l'occhio della cinepresa. Rivette rintraccia in continuità temporale un'erranza moltiplicata per il numero dei personaggi all'interno di una città-dedalo, e propone modelli di ordine spaziale e visivo piuttosto che narrativo: planimetrie di Parigi, linee della mano, attori sdraiati al suolo, gioco degli scacchi, parole scritte su una lavagna, anagrammi e criptogrammi.



Jean-Pierre Léaud/Colin alle prese con l'enigma

La prima delle opere balzachiane di Rivette nasce paradossalmente dall'eliminazione della storia, esibendo l'impossibilità di adattamento di un soggetto romanzesco assente, e celebrando la scrittura principalmente come sequenza di segni grafici. Ciononostante la parola letteraria, inserita furtivamente nel tessuto filmico, giunge a dirigerne il tracciato, rivelandosi motore della *performance*. Rivette introduce sotto forma di messaggi da decifrare due passaggi della prefazione a *Histoire des Treize* di Balzac e li collega a un estratto di *The Hunting of the Snark* di Lewis Carroll, facendone il filo d'Arianna di una trama che permane oscura, che avanza attraverso l'incontro casuale e gli scambi anodini dei personaggi. Arricchiscono e complicano il sistema referenziale: l'evocazione di un secondo romanzo di Carroll, *Through the Looking-Glass*, attraverso l'immagine della scacchiera (oggetto introdotto nel film ed emblema della sua costruzione); la citazione addizionale e non aneddotica dei *Dévorants* balzachiani, gruppo parallelo a quello dei *Treize*; la presenza occultata dell'eroina de *La duchesse de Langeais*. Se si esclude una breve citazione testuale di quest'ultima opera, la trilogia romanzesca che forma *Histoire des treize* non è ripresa all'interno di *Out 1* e il legame con l'opera di Balzac sembra limitarsi a un *escamotage* narrativo: la supposizione dell'esistenza di un gruppo di cospiratori fondato sul modello dell'associazione criminale dei *Treize* dà impulso alle investigazioni parallele di un falso sordomuto, Colin/Jean-Pierre Léaud, e di una giovane mitomane, Frédérique/Juliette Berto, provocando le loro deambulazioni nello spazio esterno e i loro gesti rituali in chiusi e soffocanti interni parigini.

Drammatizzazione contemporanea delle *Scènes de la vie parisienne* di Balzac, la ricerca/indagine dei due giovani *outsiders* risponde alla volontà di Rivette di descrivere il proprio tempo.⁴ Tale esigenza è avallata dall'inserzione di materiale documentario nella trama fittizia: si alternano alla *flânerie* cittadina dei personaggi principali le prove di due gruppi teatrali che preparano ciascuno una *pièce* di Eschilo, *I sette contro Tebe* e il *Prometeo incatenato*, rifacendosi alle sperimentazioni del *Living Theatre* e della troupe di Marc' O sulla 'fisiologia' della recitazione. Il film incrocia progressivamente due formati cinematografici che hanno natura affine: le riprese con camera a mano in 16 mm di un'esperienza teatrale realizzata in laboratorio e destinata a non convertirsi in rappresentazione, e la registrazione in 35 mm di un'esperienza cinematografica sull'improvvisazione prolungata nel tempo e dispersa nello spazio. Rivette segue percorsi fortuiti nel tessuto urbano e coglie spontaneamente frammenti di realtà secondo i modi introdotti dal *cinéma vérité* e dal *reportage* etnografico di Jean Rouch,⁵ ma giunge a farne quadri onirici più vicini alle fantasmagorie surrealiste che non a una messa in scena documentaria. Se già Rouch definisce le proprie riprese – in movimento e in continuità temporale – come frutto di una *cinétranse* che permette la captazione non mediata, o inconscia, del reale,

Rivette lascia che a guidare l'azione – e la cinepresa – siano enigmi verbali, posture collettive, gesti solitari e giochi combinatori.

Il racconto si dilata e si disperde nello spazio labirintico cittadino: le pause, le divagazioni, i rituali di decodificazione reiterati e le litanie ripetute in modo ossessivo provocano un'estensione del tempo, del quale non si percepisce la progressione ma la natura ipnotica. Abitato dalla presenza oscura dei tredici congiurati, il primo film balzachiano di Rivette si avvicina a un sogno ad occhi aperti – talvolta incubo, talvolta illusione – che sembra non avere fine né finalità. Un personaggio a doppia identità interpretato da Bulle Ogier e destinato a incarnare la duchessa di Langeais, cita puntualmente una strofa di *Artémis*, una delle *Chimères* poetiche di Gérard de Nerval, offrendo un rinvio esplicito all'onirismo del film. In un articolo del 1989,⁶ Gilles Deleuze sottolinea come il cinema di Jacques Rivette sia «abitato» da Nerval: in questa asserzione non leggiamo solo l'espressione del sincretismo del regista, capace di introiettare e di rivivificare apporti diversificati, ma anche la conferma della natura, balzachiana ma paradossalmente 'non realista', del suo cinema.

Tramite l'inserzione dei simboli chiave del fantastico carroliano, il riferimento costante alla numerologia e alla cabala e la ripresa dell'automatismo psichico surrealista come motore delle azioni, Jacques Rivette reinventa in *Out 1* l'opera di un romanziere visionario che trasfigura lo spazio cittadino cogliendo l'energia sotterranea che vi circola, e indagando sui misteri che soggiacciono alla superficie intelligibile delle cose. Ritrova in tal modo il Balzac visionario cantato da Baudelaire⁷ e il *flâneur* dipinto da Pavese,⁸ che deambula in una città tentacolare reperendovi le tracce dei suoi misteri. Chantal Massol nel saggio consacrato alla poetica balzachiana dell'enigma⁹ spiega come il romanziere contribuisca a far evolvere la forma del *récit à mystère*, desunta dalla tradizione gotica inglese e riproposta in Francia nel *feuilleton* popolare, verso il racconto ermeneutico dove la ricerca di una verità occulta si realizza attraverso una proliferazione d'indizi che spinge alla soluzione e al contempo la ritarda, proponendo risposte e insieme erigendo barriere contro gli sforzi di comprensione. Il racconto enigmatico balzachiano non prevede la sola presenza nella storia di un segreto da svelare, ma uno spazio dilatorio dove si combinano simultaneamente oscuramento e delucidazione, da cui si dipartono fasci di senso divergenti, destinati a complicarsi ulteriormente allorché nuovi quesiti vengono a sommarsi ai primi. La storia stessa, strutturata sul modo della decifrazione progressiva, si alimenta dei dubbi che nascono nell'intervallo tra il quesito posto e la soluzione auspicata. In Balzac, l'enigma e i suoi corollari, i misteri ancillari di cui si nutre la scrittura, sono il motore di un'attività ermeneutica che coinvolge più di un personaggio e provoca nel lettore una sorta di compulsione interpretativa destinata più spesso del previsto a restare inappagata. Nello spazio dell'intervallo, nelle diramazioni di senso e nell'arborescenza interpretativa, si delinea il *cinéma/fantomas* di Jacques Rivette, interamente basato su di un desiderio di conoscenza che s'indovina dall'inizio destinato a non venir soddisfatto.

Il regista mette costantemente in scena l'attesa di un avvenimento rivelatore che non si produrrà, mentre la minaccia di un repentino capovolgimento pesa su ogni sequenza. La proliferazione d'indizi, di allusioni e di riferimenti mascherati alimenta la *libido interpretandi* dello spettatore per poi frustrarla sistematicamente: ogni possibile conclusione si rivela essere un'ulteriore sospensione di senso, l'ennesimo *escamotage*.

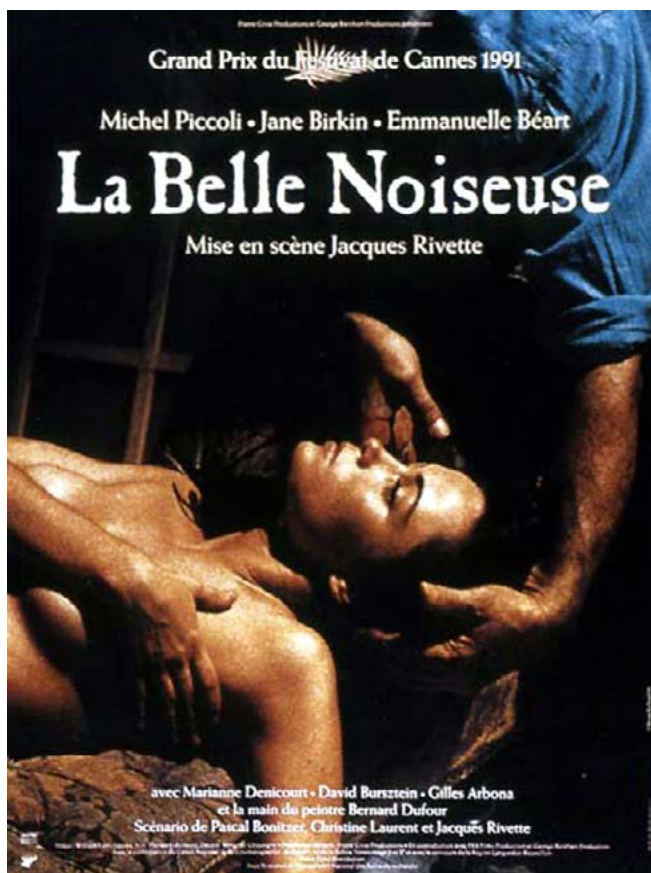
Out 1 è, in questo senso, una trappola ermeneutica. Investigazione onirica attorno a un complotto inesistente, scoperta progressiva di un tessuto indiziale fitto e opaco, diramarsi casuale di traiettorie fisiche e verbali che dismano la trama invece di disegnarla, il film si nega alla comprensione e alla sistematizzazione. Rivette immette in un universo

riconoscibile, e di conseguenza tranquillizzante, segni e numeri da decrittare e posticipa la risoluzione dell'enigma per poi negarla. Le ripetizioni teatrali non prevedono rappresentazione, l'inchiesta di Frédérique e Colin si chiude sulla morte inaspettata e inspiegata della prima e sull'abbandono della ricerca da parte del secondo che giunge a definire la vicenda dei *Treize* come un *fantasme d'adolescents*,¹⁰ e infine l'associazione che dovrebbe ispirarsi al modello letterario non esiste se non in potenza e tende alla sparizione e alla gratuità.

Il finale sospeso, al termine di quasi tredici ore di visione, disorienta lo spettatore, sancisce il primato dell'investigazione sulla delucidazione e del lavoro di creazione sulla creazione stessa. Eppure, malgrado l'apparente infondatezza del gioco cui l'autore espone il pubblico, *Out 1* riveste un interesse particolare in relazione al culto votato a Balzac dalla *Nouvelle Vague* e al fenomeno di specularità che caratterizza in senso lato l'approccio di Rivette al romanziere. La partecipazione al film di Eric Rohmer nel ruolo di un esperto balzachiano confonde finzione e realtà creando, con un vero e proprio effetto a catena, una *mise en abyme* dell'idea di associazione segreta.¹¹ Partendo dal ruolo dei *Treize* nella *Comédie Humaine* l'esperto dettaglia le diverse forme di affiliazione nell'opera balzachiana e tratteggia il valore che il romanziere presta loro in quanto manifestazione di una resistenza collettiva alle ingerenze governative e alla dispersione delle energie individuali.¹² In conclusione alla *tirade*, dopo un breve accenno alla permanenza delle società segrete nel mondo contemporaneo, Rohmer allude alla *rue Coquillière*, prima sede dei *Cahiers du cinéma* e luogo di un'enigmatica apparizione in *Ferragus*, uno dei volumi di *Histoire des treize*. Punto cardinale delle traiettorie balzachiane di Jacques Rivette, la *rue Coquillière* è la focale d'accesso a una serie d'immagini combinate tra loro, permette il passaggio dai *Treize* al gruppo dei *Cahiers* e conduce dalla passione condivisa per l'autore della *Comédie Humaine* al discorso individuale di Rivette sul cinema come complotto.¹³ Tramite la concettualizzazione della mitologia moderna della società segreta – in Balzac e attraverso Balzac – il discorso di Rohmer consente di evocare un'esperienza collettiva, di celebrare e di smascherare al contempo il fenomeno associativo degli anni Settanta. Destinato principalmente alla riflessione sulla sua costruzione e sul suo sistema referenziale, *Out 1* non è dunque l'adattamento di *Histoire des treize*, ma la consacrazione del potenziale mitico del gruppo di tredici congiurati, la *mise en abyme* della chimera balzachiana dell'associazione destinata a scomparire in fine di partita e la constatazione dell'attualità – e dell'impossibilità – del sogno di unione cavalleresca e di mutuo soccorso in un universo di dispersione.

Lo scarto temporale, di circa vent'anni, che separa *Out 1* da *La belle noiseuse* (1991), sancisce il parziale abbandono dell'improvvisazione su canovaccio a favore di una sceneggiatura preesistente alle riprese e di una maggiore focalizzazione della vicenda attorno al nucleo narrativo del romanzo cui il film s'ispira, *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Molteplici fonti addizionali interferiscono però con quella principale, fino al punto di renderla opaca, non immediatamente riconoscibile, e al pari della scelta di un'ambientazione contemporanea (dal Seicento al presente delle riprese, da Parigi al castello di Assas nel Sud della Francia) contribuiscono ad attenuare l'idea di una ritrovata aderenza al testo letterario, smentita poi definitivamente dalla modificazione radicale a cui vengono sottoposte sia la trama sia la conclusione dell'opera di Balzac. La scelta del nome del ritratto come titolo della pellicola – e di conseguenza la 'focalizzazione' della figura femminile che l'ha ispirato – risponde alla volontà registica di sondare il percorso di genesi e di gestazione dell'opera. Quest'esigenza spiega e riassume per intero le modifiche sostanziali che Rivette apporta al testo, denunciando inoltre il debito del regista verso *L'oeuvre* di Zola, romanzo centrato sui reiterati e fallimentari tentativi pittorici del protagonista, e il rimando alle incisioni di

Picasso destinate a illustrare l'edizione Volland (1931) di *Le chef-d'oeuvre inconnu*, dove il pittore è sempre rappresentato nell'atto di lavorare alla tela accompagnato dalla modella e da un secondo, enigmatico, personaggio femminile.



Locandina di *La belle noiseuse*

tato dall'attore Michel Piccoli, ma la cui mano è quella del pittore figurativo Bernard Dufour – passa in atelier con la sua modella (Emmanuelle Béart). La nozione di performance all'origine di *Out 1* è quindi conservata: i gesti del pittore, filmati in piano sequenza, documentano il lavoro di Dufour (che non simula la pittura, ma la realizza nel corso delle riprese) ed evocano al contempo il tracciato filmico e la condizione dell'attore davanti alla cinepresa. Al pari di *Out 1*, il film si interroga incessantemente sul proprio modo di elaborazione, ma per interposta forma creativa. L'opera cinematografica cui lo spettatore assiste è parallela alla creazione pittorica, la ingloba e la provoca. Inscindibili, i due processi sono parte di un'unica riflessione sull'arte in senso lato, sul desiderio del possesso tramite una conoscenza intuitiva e sensoriale prima che intellettuale, e sul tentativo, destinato alla sconfitta, della reinvenzione fittizia della vita. Balzac dunque riemerge, per altre strade.

Perno di *Le chef d'oeuvre inconnu* è il patto faustiano che lega il giovane Poussin al maestro Frenhofer e conduce alla prostituzione dell'amore (la donna in carne ed ossa) affinché l'accesso al segreto artistico (la donna dipinta) abbia luogo. Rivette conserva lo scambio, ma converte il furto d'identità della modella in lotta psicologica e complicità fusionale tra quest'ultima e il pittore, nella ricerca vertiginosa di una verità che distrugge fatalmente la falsa armonia di partenza, esponendo l'artista all'impossibilità dell'amore e alla propria finitudine. La caotica erranza di *Out 1* fa posto alla chiusura dei due corpi/attori in un atelier che assomiglia in modo inquietante ad un *huis clos* teatrale entro cui

Rivette colma un'ellissi letteraria rappresentando le sedute di posa mai descritte nel romanzo, dove prevale invece la teorizzazione di un ideale artistico impossibile da realizzare, riflesso del dibattito ottocentesco che contrappone linea e colore (Ingres e Delacroix) e prodotto dell'estetica romantica dell'ispirazione cui è soggetto il genio pittorico, novello alchimista e creatore di vita. Se in Balzac si tratteggia l'idea di un'arte totalizzante che diventa espressione sterilmente concettuale per poi sfociare in un quadro percepito come un'informe muraglia di colore,¹⁴ in Rivette si racconta concretamente il lavoro del pittore nel confronto fisico e mentale con la propria modella, idea e personaggio al contempo. Da tale scelta nasce un'opera binaria, distinta in un film-cornice, in cui si delinea la trama fittizia attraverso l'incontro dei personaggi e i loro movimenti in esterni, e un film-nucleo falsamente documentario sulle giornate che Frenhofer – interpretato dall'attore Michel Piccoli, ma la cui mano è quella del pittore figurativo Bernard Dufour – passa in atelier con la sua modella (Emmanuelle Béart). La nozione di performance all'origine di *Out 1* è quindi conservata: i gesti del pittore, filmati in piano sequenza, documentano il lavoro di Dufour (che non simula la pittura, ma la realizza nel corso delle riprese) ed evocano al contempo il tracciato filmico e la condizione dell'attore davanti alla cinepresa. Al pari di *Out 1*, il film si interroga incessantemente sul proprio modo di elaborazione, ma per interposta forma creativa. L'opera cinematografica cui lo spettatore assiste è parallela alla creazione pittorica, la ingloba e la provoca. Inscindibili, i due processi sono parte di un'unica riflessione sull'arte in senso lato, sul desiderio del possesso tramite una conoscenza intuitiva e sensoriale prima che intellettuale, e sul tentativo, destinato alla sconfitta, della reinvenzione fittizia della vita. Balzac dunque riemerge, per altre strade.

si svolge non un lavoro sulla fisicità collettiva, come nel film precedente, ma una vera e propria lotta tra due identità che nella battaglia si studiano e nella presenza dell'altro si cercano, producendo percepibili tensioni nello spazio scenico. Le bozze dell'opera in divenire, tappe successive della gestazione artistica, corrispondono alla decodificazione di una verità potenziale che concerne entrambi i combattenti.

Rivette dipinge la battaglia dell'artista con la materia incarnata da una nudità femminile che non è ricettacolo del desiderio, di pulsioni sopite e di erotiche fantasie, ma corpo dell'arte, forma visibile del segreto. La sua cinepresa prende il testo balzacchiano 'alla lettera' e mette in scena la lotta fisica per il possesso della bellezza come ideale da perseguire con tenacia e con vigore:

La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi; il faut attendre des heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. La forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable, ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect [...].¹⁵

Durante interminabili sedute di posa il pittore osserva la nudità della modella, le impone posture sempre più costrittive, torce e piega le sue membra come fossero moduli di un insieme plastico da ricostituire. Rivette procede a un'estensione temporale, filmando in durata reale i gesti tecnici del pittore – tratti di china e di carboncino, pennellate, spugnature – le assunzioni di posa e le attese della modella. I piani lunghi, l'assenza o la lentezza dei movimenti di macchina raramente interrotti da bruschi capovolgimenti sottolineano il gesto pittorico, sostengono la sua natura ossessiva, tirannica, relazionando il tempo del film alla temporalità concreta vissuta dallo spettatore. Lo stridio della piuma imbibita d'inchiostro sulla carta a grana dura, la carezza del dito che cancella le sbavature, il suono liquido del pennello che assorbe la pittura, lo scricchiolio del legno su cui poggiano gli strumenti del pittore, ogni singolo rumore contribuisce a ricreare una sonorità documentaria 'estesa', specchio della *noise*, del brusio vitale e destabilizzante della figura femminile.

Rivette filma un incontro attoriale che serve la pittura e la indaga, interrogando insieme il lavoro di regia 'su' e 'attraverso' il corpo degli interpreti. All'origine della ripresa di *Le Chef d'oeuvre inconnu* c'è la volontà di ripensare il rapporto tra il cineasta e l'attore (o tra cineasta e modello secondo la terminologia teorizzata da Bresson)¹⁶ come sistema di forze concatenate che disegnano traiettorie nello spazio e permettono, nel loro progressivo relazionarsi, di generare l'atto filmico. La messa in scena si ridefinisce, in tal senso, come attesa dell'istante privilegiato in cui tensioni fisiche e mentali si espongono e manifestano verità inattese pur mantenendo intatta la propria opacità. La *mise en abyme* della pratica cinematografica si apre, dunque, a una riflessione più vasta sul mistero dell'ispirazione e della gestazione artistica nel tentativo di pervenire a una verità nascosta, soggetto che Balzac tratta in modo specifico nei racconti detti 'd'artista' (*Le chef-d'oeuvre inconnu*, *Gambara*, *Massimilla Doni*) estendendolo all'insieme della *Comédie Humaine* tramite numerosi personaggi-specchio che gli consentono di riflettere sul processo della scrittura e sui modi dell'invenzione.

Il regista racconta una ricerca iniziatica fatta di fatiche prolungate, di sofferenze inferite e subite, di pause, di abbandoni e di slanci, e vi giunge attraverso la pudica esposizione, in quadri d'insieme filmati con distacco, di un corpo di donna che si fa chimera, in senso proprio e figurato. La sovrapposizione della materia pittorica e il gioco di trasparenze,

emblema delle metamorfosi di Proteo citate da Balzac, si accompagnano a una pratica generalizzata dell'ibridazione: le componenti referenziali della storia si sovrappongono generando creature artistiche composite, il cui modello è la doppia chimera presente nel salone principale del castello di Assas. *La belle noiseuse* è l'amalgama inquietante di due donne in carne ed ossa, Marianne, la modella, e Liz (Jane Birkin), la sposa del pittore, assente nel romanzo e introdotta nel film. Fusione dell'immagine sognata dal pittore, del quadro evocato nel romanzo e della cortigiana cui il titolo si riferisce, è ugualmente somma delle creature plastiche e pittoriche che Rivette rielabora nella propria memoria visiva: dalla *Puppe* di Hans Bellmer, modulabile all'infinito, alle giovinette ambigue dipinte da Balthus, dalle immagini *en boules* create specificatamente per il film da Bernard Dufour ai ritratti di Picasso e Fautrier. Mostro tricefalo, Frenhofer è l'attore Michel Piccoli, il pittore Bernard Dufour e il regista Rivette, ma anche l'insieme dei referenti mitologici del personaggio romanzesco, Prometeo che vince la materia, Pigmalione che la feconda e Orfeo vittima della propria ricerca, così come degli artisti che, nel tempo, si sono riconosciuti nella figura creata da Balzac, da Cézanne allo stesso Picasso.

L'effetto ipnotico creato sullo spettatore dalla specularità insistita del film e dalla pratica costante dell'ibridazione è accentuato dallo sdoppiamento identitario dei personaggi e dal trattamento anti-naturalista della scena e della recitazione. Rivette rinnova l'estetica balzachiana del perturbante alla base di opere inclassificabili come *Séraphita* e *La peau de chagrin*, in cui i confini tra la vita e la morte, l'umano e il non umano vacillano. Introduce nella parte conclusiva del film ricorrenze gotiche (scene notturne, luce contrastata, simboli convenzionali come il gatto nero e lo specchio) e soggetti enigmatici che distolgono l'attenzione dello spettatore dal documento pittorico per immergerlo in una dimensione prossima al fantastico hoffmaniano, già presente nel testo di Balzac, e per poi precipitarlo in un'esperienza che scardina ogni certezza senza pertanto che l'irrealtà faccia irruzione piena. Il film è abitato da un sentimento d'inquietante estraneità incarnato da Liz, vestale del castello, guardiana delle stanze e dei corridoi in cui nottetempo scivola leggera e spettrale, gelosa dell'arte e del corpo femminile che la incarna. Doppio di Frenhofer, la sua 'sposa infernale' pratica la tassidermia e la magia e, invece di riesumare la vita, ne fissa il ricordo in una torre mortuaria, tentando di fermare il tempo laddove la *belle noiseuse* porta un soffio vitale sotto forma di brusio e di movimento. Nell'opera compiuta Liz legge la propria sostituzione e un pericolo che dà luogo a una doppia esecuzione: drappeggiata in velluto rosso sangue, la donna traccia sul capolavoro una croce nera accanto alla firma del pittore e alla data di realizzazione, la notte stessa il suo sposo mura – 'vivente' secondo il delirio del Frenhofer balzachiano¹⁷ – il ritratto della *belle noiseuse*¹⁸ e l'indomani annuncia pubblicamente la propria scomparsa esibendo teatralmente un falso capolavoro che lui stesso designa come prima opera postuma.

Il regista sostituisce l'incomprensione e lo sprezzo dell'opera di Frenhofer da parte di Poussin e Porbus, ipotetiche cause dell'incendio distruttore che chiude il romanzo, con l'occultamento del vero quadro seguita dal pubblico battesimo di un'opera destinata alla vendita, a garanzia di un rinnovato successo commerciale antitetico al solipsismo esasperato del personaggio letterario. Un'impostura chiude il film e sancisce l'impossibilità di condividere una rivelazione. I finali dei due racconti esibiscono, in modi diversi, la permanenza dell'enigma, nell'occultamento della chimera, sogno d'assoluto e di conoscenza ultima, nella difficoltà dell'ultimazione perché rivelatrice e, di conseguenza, distruttrice.

Si accede così alla 'morte all'opera' che accompagna l'ultima avventura balzachiana di Rivette, *Ne touchez pas la hache*, un'opera distaccata e raffinata, attraversata dalla freddezza del metallo evocato nel titolo,¹⁹ e lontana da quella giocosa mescolanza di apporti


Locandina di *Ne touchez pas la hache*

che caratterizzava le pellicole precedenti.

Rivette porta avanti la propria riflessione sulla persistenza dell'enigma e sull'impossibilità di una pacificazione, ma i toni si fanno progressivamente più cupi e i giochi adolescenziali dell'incostanza amorosa sono immolati al disincanto dell'età adulta. Il regista mette in scena un adagio funebre cadenzato da tensioni soffocate, il cui tragico scioglimento – che opera la trasmutazione della vita in racconto e dell'amore in poema – incombe, dall'apertura, su di una vicenda falsamente leggera. *La duchesse de Langeais*, da cui è tratta la pellicola, è tra i più enigmatici testi balzachiani, è ricerca di una storia perduta e ricomposta quasi integralmente in analessi mediante il recupero del conflitto amoroso, del martirio cui si espongono i protagonisti. Rivette assume per intero la sfida di una vicenda che si cerca e nella ricerca si costruisce, sebbene le motivazioni

permangano oscure e l'essenziale inconoscibile, lavorando ancora una volta sulla dialettica tra esibizione e occultamento, verità e menzogna. Egli conserva il quadro narrativo esterno e la strutturazione in *flashback* del racconto balzachiano per poi seguirne fedelmente non solo l'evoluzione, ma anche la scansione e il ritmo. Si dice alla ricerca di una nuova forma di fedeltà, non verso la storia – mantenuta peraltro con minime varianti – ma verso la scrittura del romanziere che poggia su forze contraddittorie destinate, seppur nella profusione di dettagli, a sottrarre o a tacere l'essenziale al lettore e a generare, nella durata, una sorta d'implosione, di tragedia contenuta. Il diverbio sentimentale tra la *coquette* e il soldato nasconde un trattato metafisico sull'impedimento amoroso che il regista rivela attraverso l'exasperazione conflittuale e la chiusura oppressiva che caratterizzano la messa in scena. Una tentazione dal tono mistico, scevra da ogni carnalità ed esacerbata da questa stessa assenza, è seguita da una passione intesa come cammino sacrificale e dalla sublimazione della *quête*²⁰ amorosa in forma artistica perduta, sepolta per sempre nelle profondità marine che accolgono le spoglie dell'eroina. Il quadro mistico dipinto da Rivette attesta un'apprensione intima, sottile, dell'opera di Balzac, la cui rilettura si rivela innovativa a prescindere dalla forma accademica dell'adattamento in costume, che indica un classicismo ritrovato in opposizione alle sperimentazioni precedenti. La prossimità inattesa, profonda, di romanzo e film, di certo non riconducibile alla genesi accidentale della pellicola dichiarata dal regista,²¹ risiede in scelte precise di messa in scena e partecipa di una sorta d'osmosi tra le opere dei due artisti.

Rivette sceglie di conservare la doppia temporalità balzachiana così come il doppio tono del racconto facendo paradossalmente coincidere la concentrazione drammatica della vicenda e una tendenza alla divagazione tipica del suo cinema e della scrittura del romanziere. Egli integra alla fisiologia dei rapporti amorosi le ricorrenze del *feuilleton*

d'avventura – rapimenti e segregazione dell'eroina, congiure e atti di pirateria degni di un romanzo di cappa e spada – e attenua il *páthos* tragico con l'ironia dei dialoghi e il grottesco di personaggi e situazioni. Due interludi comici aggiuntivi, liberamente tratti da editoriali giornalistici di Balzac, contribuiscono all'ibridazione del tono e all'apertura digressiva di un racconto filmico altrimenti serrato, la cui compattezza risiede essenzialmente in una scelta accentuata di teatralità. Il regista elimina le lunghe parentesi storico-politiche sulla Restaurazione del romanziere, drammatizza parti narrative e descrittive e concentra negli scambi tra i due protagonisti frammenti di dialoghi che hanno luogo in tempi diversi e tra più personaggi. Rivette stesso definisce il trattamento cui sottopone *La duchesse de Langeais* una *compression à la César*, evocando la tecnica di pressa di oggetti d'uso quotidiano introdotta negli anni Settanta dallo scultore César Baldaccini, per indicare la riduzione essenziale della narrazione nella messa in scena del conflitto amoroso. Rivisita in tal modo la metafora teatrale che designa *La Comédie Humaine* nel suo insieme, secondo la distinzione dei diversi filoni romanzeschi in *Scènes* ad illustrazione dell'allegoria barocca del *theatrum mundi*, dove tutti sono al contempo attori e spettatori di una vita che è farsa, illusione.

Il regista impronta al teatro il dispositivo drammatico nella sua totalità includendo nel quadro la scena e le quinte, il pubblico e i tecnici, dalla duchessa che studia nel dettaglio le proprie posture e le proprie battute, ai servitori che si occupano dei costumi e degli accessori, accompagnando le entrate e le uscite del personaggio maschile, regolando le luci e disponendo gli oggetti di scena. Esibisce inoltre l'artificio teatrale dell'opera attraverso la frontalità delle inquadrature, le aperture di sipario che introducono sequenze narrative portanti e le brusche chiusure equivalenti a veri e propri colpi di scena. Ad accentuare la teatralità della pellicola contribuiscono le scelte scenografiche – cromatismi, disposizione di oggetti e di arredi, ricreazione degli spazi e di conseguenza dei movimenti attoriali – e la recitazione non naturalistica degli interpreti principali. Guillaume Depardieu e Jeanne Balibar abitano il film danzandolo in asincronia, l'una eterea, mobile, volubile, in grado di passare nell'arco di un istante dall'ironia al dramma, l'altro imponente, immobile, appesantito da un corpo ingombrante, reso goffo dalla propria mutilazione che accentua – tragicamente – il romanticismo esacerbato del personaggio. La cinepresa lascia loro il tempo fisico di prodursi in un duello fatto di assalti e di parate, di simulazioni d'attacco e di colpi inferti, prolungandone il supplizio, fissandone le pose statiche e accompagnando avanzate e ritirate, tra la domanda sempre più pressante e il rifiuto reiterato di una breve consumazione del desiderio. Senza mai raggiungere l'astrazione di Bresson, il regista filma le traiettorie disegnate dai corpi, seguite da una cinepresa che privilegia la visione d'insieme e la durata estesa del piano sequenza accompagnando un macabro passo doppio in un *boudoir* semi-circolare, dove le tensioni sembrano immobilizzarsi in una sospensione del tempo o girare su sé stesse, senza via di fuga. Interroga gesti che non sono né spontanei né completamente artificiali, né naturalisti né onirici, ma sempre nell'intervallo tra i due, visionari e quotidiani al contempo. Rivette sfrutta in tal modo la teatralità propria al cinema senza fare teatro filmato, segue il tempo fisico di una performance attoriale che avvalora la nozione di messa in scena come rapporto privilegiato tra regista e interpreti, nella rielaborazione personale del cinema delle situazioni e delle posture della *Nouvelle Vague*.

Nelle opere ispirate a Balzac, Rivette mette in scena una ricerca ossessiva generata dalla volontà di svelare un enigma che non cessa di sottrarsi e di affermare la propria illeggibilità: l'inchiesta onirica attorno all'idea di associazione segreta in *Out 1*, la decodificazione del corpo dell'opera tramite il corpo della modella ne *La belle noiseuse*, la ricerca

cavalleresca di un assoluto amoroso in *Ne touchez pas la hache*. I tentativi di decifrare l'enigma producono scontri in tempo reale e disegnano un percorso mosso dall'accanimento nell'illusione, dalla cieca adesione a un'ideale, tradotto in caotiche traiettorie o in circolarità interna di stampo teatrale. Il tracciato spaziale è disegnato seguendo una scansione temporale che sembra prendersi gioco di chi l'intraprende, rispondendo non alla volontà individuale ma all'intervento implacabile di un fato beffardo. Gioco dell'oca o partita di scacchi, i tre film sono marcati dal tempo, che permette agli scambi di prodursi e nutre l'anelito al possesso e alla conoscenza invece di appagarlo. La tragica conclusione di *Ne touchez pas la hache*, dovuta all'aggravarsi delle tensioni e ai repentini interventi di una fatalità mortuaria, si manifesta non come dispersione, ma come caduta interna annunciata dal moltiplicarsi di indizi premonitori: le posture semi distese della duchessa, l'immobilità di taluni quadri, gli effetti di *mise en abyme* garantiti dagli specchi ed enfatizzati dall'illuminazione a candela, le tracce porpora in un cromatismo dalle dominanti blu che danno ai visi e alle figure un'apparenza mortuaria. Ciascun dettaglio visivo e sonoro contribuisce a evocare l'impossibilità di vivere il desiderio, riproducendo l'orgoglioso intestardirsi dei personaggi nell'alternanza di dominazione e di sottomissione. La scansione in scene teatrali introdotte da cartoni scritti che riprendono la progressione narrativa del romanzo, invece di creare un effetto di parcellizzazione, contribuisce a dare compattezza alla storia, permette di visualizzare il tempo in tutta la sua logica impassibile, accompagnando l'inesorabile avanzare dei personaggi verso un destino che credono, erroneamente, di padroneggiare. Introducendo la parola balzachiana in seno al film, Rivette sottolinea l'idea di una fatalità in cammino, incarnata dal battito dell'orologio in fuori campo sonoro e dall'immagine del pendolo rotto che provoca l'equivoco conclusivo. Il meccanismo inceppato arresta brutalmente il conflitto amoroso e introduce l'elegia della duchessa. Sotto l'egida dell'eroina romantica di Mme de Stael, *Delphine*, che Rivette cita apertamente mostrando in dettaglio la copertina del romanzo, Antoinette de Langeais destina una novella *Carte du tendre* ad Armand de Montriveau, ma il laconico epitaffio del generale che accompagna la scomparsa della duchessa segna la rinuncia improvvisa all'assoluto eroico e all'ideale cavalleresco, convertendo l'illusione amorosa in sogno d'infanzia, in poema. Rivette mette in scena l'evanescenza dell'ideale nella realtà, trasfigurandolo in oggetto estetico. Al pari di Balzac lo osserva con ironia e disincanto, ma, irretito dalla sua potenza, ne canta la grazia immortale.

In una delle sequenze finali di *Ne touchez pas la hache*, durante la preparazione dell'assalto al convento in cui si è ritirata la duchessa, un piano incongruo mostra in dettaglio e in durata reale una mano che tratteggia i contorni dell'abbazia. Metafora del 'disegno' d'attacco dei tredici filibustieri, il piano rimanda simultaneamente al lavoro di scenografia sullo spazio architettonico del film e alle modalità di ripresa degli schizzi di Dufour per *La belle noiseuse*. A garantire ulteriormente il legame tra le due opere è il rumore secco e insistito della pittura a carboncino, combinato con il verso dei gabbiani in fuori campo, la sonorità che accompagna bizzarramente il primo rapimento della duchessa nei sotterranei parigini e l'ultima sequenza di *Out 1*. Un solo piano sequenza contiene un motivo narrativo del film che lo include, introduce più riferimenti interni al cinema di Rivette creando un legame diretto tra le sue opere balzachiane ed immette nella finzione un'elaborazione pittorica reale che evoca il lavoro cinematografico. Incorpora dunque alla ripresa la *mise en abyme* dell'oggetto estetico recuperato, del processo stesso di reinvenzione e del soggetto che lo intraprende, rivelandosi esemplificativo del sistema ad incastro e della specularità 'opaca' che caratterizzano tanto il cinema di Rivette in senso lato quanto il suo approccio a Balzac.

L'assioma costantemente ribadito dal regista secondo cui il cinema è complotto e ciascun film altro non è che un documentario sulle proprie riprese, acquista senso e vigore nel confronto con il romanzo balzachiano. Destinato a rendere sullo schermo l'essenza fuggevole di un'esperienza condivisa e a inscrivere nell'opera il suo processo di gestazione, il *corpus* filmico di Rivette invita l'esegeta a rimontare all'istante imponderabile che genera l'atto creativo e a seguirne il percorso. Gli offre in tal modo una lettura inattesa della *Comédie Humaine* non come 'cattedrale letteraria' ma mosaico incompiuto, il cui valore risiede essenzialmente nella traccia – e nel tracciato – della sua composizione. In tal senso si può ricondurre il legame tra i *corpi* estetici Rivette e Balzac alla nozione di omologia, a un legame evolutivo comune che poggia sulla somiglianza tra modalità di invenzione, di fabbricazione e di coordinamento tra due universi fittizi di natura composita e tentacolare, di due 'opere-mondo' dall'arborescenza complessa, caratterizzate dalla proliferazione e dall'assemblaggio dei frammenti sparsi attraverso effetti di eco e di specularità, di simmetria e di progressione parallela.²² Tale corrispondenza contribuisce a rivelare nella *Comédie Humaine* una struttura reticolare che fa appello alla cooperazione del lettore ermeneuta e anticipa quel che la modernità designerà come ipertesto, una forma in movimento costante entro cui è possibile liberamente circolare.

¹ Neologismo con cui Emile Faguet designava la teoria dell'imitazione dei classici sviluppata da Du Bellay nella *Seconde préface de l'Olive* (1550) come assimilazione spontanea, e integrazione produttiva in opere nuove, di forme nobili abbandonate nel corso del Medioevo. E. FAGUET, *Seizième Siècle, études littéraires*, Paris, Boivin, pp. 214-215.

² Si veda in particolare A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

³ Immagine esemplare del culto balzachiano della *Nouvelle Vague* è il celeberrimo altare fatto di una foto e di una candela che Antoine Doinel/Jean-Pierre Léaud erige a Balzac ne *Les 400 coups*, primo lungometraggio di Truffaut.

⁴ Sancita dal cartello scritto d'apertura che indica la data delle riprese (1970: si prolungheranno nel '71), e la fa coincidere con quella della finzione.

⁵ Citato dal regista in relazione a *Out 1* è il documentario/fiume di Rouch *Petit à petit* uscito in sala nel 1971 contemporaneamente alle riprese di Rivette.

⁶ G. DELEUZE, *Les trois cercles de Rivette*, «Cahiers du cinéma», 416, février 1989, p. 19.

⁷ «J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être un visionnaire, un visionnaire passionné [...]» (C. BAUDELAIRE, *L'art romantique*, in ID., *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Éditions Garnier frères, 1962, p. 678).

⁸ «(13 ottobre)||Balzac ha scoperto la grande città come covata di mistero e il senso che ha sempre sveglia è la curiosità. [...] S'inoltra in un intrico di cose sempre con l'aria di chi fiuta e promette un mistero e va smontando tutta la macchina a pezzo a pezzo con un gusto acre e vivace e trionfale. [...] Per questo, quando la ricerca, la caccia al mistero si placa e – all'inizio del libro o nel corso (mai alla fine, perché ormai col mistero tutto è svelato) – Balzac disserta del suo complesso misterioso con un entusiasmo sociologico, psicologico e lirico, egli è ammirevole. [...] È sublime. È Baudelaire che si annuncia» (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 46-47).

⁹ C. MASSOL, *Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 423, 2006.

¹⁰ Nel senso di chimera adolescenziale e di spettro, immagine evanescente che ritorna a ossessionare i vivi.

¹¹ La categoria critica della *mise en abyme* è da intendersi nelle distinte forme di specularità interna e esterna, moltiplicate in due triplici accezioni, con cui viene designata da Lucien Dällenbach nel celebre saggio *Le récit spéculaire: contribution à l'étude de la mise en abyme* (Paris, Seuil, 1997): come specularità dell'enunciato, dell'enunciazione e del codice e come duplicazione semplice, infinita e aporetica. Nella complessa rivisitazione di Balzac da parte di Rivette, ciascuna di queste categorie è interpellata, in particolare in quelle forme (interne alle modalità «infini» et «aporétique») che secondo Dällenbach giungono a «susciter le vertige» (L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, cit., p. 146). Quella stessa sensazione di

vertigine con cui Christian Metz definisce la situazione dello spettatore in rapporto ad alcune pellicole centrate sulla *mise en abyme* (lo spettatore è, ad esempio «pris d'un légitime vertige» alla visione di *Otto e mezzo* (8½) di Federico Fellini, cfr. C. METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, I, Paris, Klincksieck, 1968, p. 226). Timothy Unwin et Sébastien Févry evidenziano a loro volta il turbamento percettivo provocato dalle narrazioni altamente speculari (cfr. T.A. UNWIN, T. ANDREW, *Textes réfléchissants. Réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, Bern, Peter Lang, 2000; S. FÉVRY, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, éd. de fournitures et d'aides pour la lecture, 2003).

¹² Valore che Balzac esprime in vita nella fondazione di *Le Cheval Rouge*, società segreta destinata a garantire ai propri membri, tra cui Léo Gozlan et Théophile Gautier, sostegno reciproco nelle lettere e nelle arti.

¹³ La proliferazione di allusioni di questo tipo nell'opera di Rivette fa sì che esse permangano spesso oscure. Il mio studio si vuole, nei limiti del possibile, propulsore di una loro chiarificazione tramite l'incastro referenziale e, come in questo caso, propone ipotesi di lettura e di senso non ancora colte dalla critica.

¹⁴ Questa immagine sarà retrospettivamente letta dalla critica come profezia dell'astrazione lirica in pittura.

¹⁵ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, in Id., *La Comédie Humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1981, tome X, p. 419.

¹⁶ Secondo Bresson, l'attore non professionista, o modello, non portando su di sé la memoria narrativa e iconografica delle precedenti incarnazioni, è un attore-corpo opposto all'attore-psiche promosso dal metodo Stanislavsky. È un automa inespressivo dalla voce atona e dai gesti reiterati ridotti al minimo a profitto dell'immobilità. Anche in Rivette, l'assenza voluta di scavo psicologico su gesti, azioni e parole dei suoi attori ne fa corpi enigmatici, opachi, di difficile decodificazione. Cfr. R. BRESSON, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Folio, 1995.

¹⁷ Il motivo del 'sepolto vivo', desunto da *La grande Brétèche* di Balzac e da *Le chat noir* di E.A. Poe, sottolinea ulteriormente la natura gotica del racconto.

¹⁸ Ancora una volta Rivette demetaforizza il linguaggio del romanziere e materializza la muraglia informe che i visitatori percepiscono al posto dell'opera compiuta. Conserva anche il dettaglio del piede «perfetto» che sfugge al lavoro di sovrimpressioni di strati materici lasciandolo intravedere allo spettatore.

¹⁹ Il titolo, desunto da una prima versione dell'opera di Balzac successivamente edita come *La duchesse de Langeais*, si riferisce alla minaccia di ritorsione che Carlo I d'Inghilterra avrebbe rivolto al boia incaricato della sua esecuzione ('non toccate l'ascia').

²⁰ Il termine francese *quête*, traducibile con i sostantivi ricerca, domanda o inchiesta, conserva l'idea di un percorso sacrale dettato da un'esigenza ermeneutica, di comprensione e di interpretazione.

²¹ Il film nasce dalla volontà di conservare la coppia d'attori protagonisti scelti da Rivette per un primo progetto che non trova finanziamenti, *L'année prochaine à Paris*, a sua volta pensato dal regista per Jeanne Balibar diretta precedentemente in *Va savoir*.

²² Balzac moltiplica i dispositivi «ponte» tra i propri romanzi, dal sistema di ritorno dei personaggi all'incorporazione in nuovi contesti di frammenti apparsi altrove, dalla specularità insistita in ciascuno scritto alla citazione di uno dei propri titoli in seno ad una nuova opera. Cfr. C. BAREL-MOISAN, *Lecture et plaisir de coordonner les mondes*, «L'année balzacienne», 12, 2011, Paris, PUF, 2012, pp. 465-490.

ELENA PORCIANI

La vita di Adele e gli occhi di Emma

Diciamolo subito: *La vita di Adele. Capitoli 1 & 2* di Abdellatif Kechiche (Francia, 2013), ispirato al *graphic novel* *Le bleu est une couleur chaude* di Julie Maroh, è più di un film del quale si può discutere se sia stato ben realizzato o meno. Non è un solo film, ma perlomeno due film assemblati insieme, in cui convivono formazione e melodramma; e non è solo un film ma un'esperienza da cui si esce avvinti, toccati nel profondo da qualcosa di commovente che promana dallo schermo e che di sicuro non è un effettaccio da cinema 'lacrimifero'. Così, mentre la saracinesca del cinema si abbassa – perché, vista la durata, dopo non c'è altro spettacolo –, già si comincia a parlarne con chi è venuto con noi; poi, una volta a casa, se ne discute su internet con chi l'ha già visto o non vuole vederlo, dopodiché ogni occasione è buona per ritirare fuori l'argomento. E, una volta che si è iniziato a parlarne, non si vorrebbe smettere più, nella speranza di riuscire a circoscrivere quel *quid* che ha fatto entrare Adele, ma non meno Emma, nelle nostre vite.

Tutto, forse, è iniziato a Cannes lo scorso maggio, quando la giuria presieduta da Steven Spielberg ha deciso di premiare con la Palma d'Oro, oltre a Kechiche, anche Adèle Exarchopoulos e Léa Seydoux ottenendo l'effetto di orientare l'orizzonte di attesa del pubblico, che si è ritrovato di fatto da subito guidato a voler verificare l'alchimia del rapporto tra regia e recitazione al cuore



del film. Perché questo è senza dubbio il primo aspetto da rilevare: la forza espressiva, per così dire, di ogni singolo centimetro dei corpi delle attrici, che sostiene la coerenza narrativa del film assai più dell'intreccio. Si ha l'impressione di trovarsi di fronte, più che a una prova cinematografica, al risultato di una *body art* in cui il realismo della messa in scena non è tanto – o soltanto – una scelta stilistica, frutto di un'impostazione di *actio*, ma il prodotto sensorialmente tangibile, per noi spettatori intendo, di una sofferenza che, mano a mano che il film procede, sempre più appare tracciata sui corpi. In questo, peraltro, acquista senso l'aver girato seguendo l'ordine della trama: quando si arriva al Secondo Capitolo, al capitolo cioè della crisi e del dolore, crisi e dolore sono non semplicemente 'mostrati' da corpi recitanti, ma 'narrati' attraverso i corpi attoriali, in quanto il corpo in scena, con la sua semplice presenza, crea la verità del racconto. Detto altrimenti, la narrazione del film sembra coincidere con il resoconto della *performance* delle attrici, in quel travaso tra finzione e realtà che sin dagli esordi ha nutrito la ricerca d'autore di Kechiche e che conferisce una sorta di valore aggiunto di vissuto alla recitazione, più evidente qui nel caso, segnalato dall'omonimia, di Adèle-Adele (in italiano senza l'accento e la

pronuncia tronca), ma non minore in Léa-Emma. Per rimotivare un'espressione di Spitzer, la direzione di Kechiche sembra aver mirato a consumare le resistenze delle attrici per giungere a rappresentare l'«etimo psicologico» della loro recitazione: una tecnica che aspira non tanto ad afferrare e mantenere saldi durante la lavorazione i punti in comune tra attore e personaggio, quanto a documentare l'attimo in comune, il momento della resa, quando l'attore, spossato dopo le innumerevoli ripetizioni dei ciak, si arrende e si mostra nella sua intimità.

Si può chiamare chirurgica, vampiresca, tirannica una simile regia, ma certo sembra essere questo tipo di messa in immagine a costituire il tessuto connettivo di un film che si sviluppa su vuoti ed ellissi del racconto: avevamo lasciato le due, prima dell'intervallo, a casa della famiglia di Adele, felici dopo aver fatto l'amore e le ritroviamo, all'inizio del Secondo Capitolo, non si sa bene quanto più grandi, conviventi, Emma che dipinge, bionda invece che coi capelli blu, Adele in posa sul divano, non più a disagio come quando al parco era stata ritratta per la prima volta da Emma, ma sfrontatamente nuda nel suo nuovo ruolo di musa. Quindi, dopo aver appreso che Adele ora insegna a scuola, prendiamo atto, non senza dispiacere, della distanza che si è aperta tra le due e continuiamo a chiederci se siano state le differenze socioculturali intraviste nel Primo Capitolo ad aver causato la crisi o se esse, piuttosto, costituiscano il rifugio in cui ciascuna delle due è regredita per difendersi dalla crisi che le ha investite. Ed è più Emma che non capisce quanto Adele si senta realizzata nell'insegnamento o è più Adele che non capisce il percorso di crescita artistica di Emma? Ha ragione Emma a percepire lo spreco di talento di Adele o ha ragione Adele quando si sente trascurata da Emma? O ancora: è più noiosa Emma che disquisisce con i suoi amici intellettuali o Adele che non sa offrire che un po' di zucchero alla compagna preoccupata per il suo futuro di artista? E questa Louise poi chi è? È una ex, non è una ex, Emma si è presa una cotta per lei?

Il fatto è che è vero tutto e il contrario di tutto quando, interrottosi il racconto della formazione dell'adolescente Adele, spariti amici e familiari, entriamo repentinamente – dal punto di vista dell'intreccio – nell'irreversibile consunzione del rapporto e, con ciò, sostanzialmente in un altro film. Che cosa sia successo nel mezzo non lo sappiamo, coperto da un'ellissi che certo autorizza il dibattito interpretativo a oltranza, ma pone anche degli interrogativi sull'efficacia della costruzione di un racconto che rinuncia per definizione a rappresentare i momenti di pienezza, a meno che non siano di estasi sessuale, per concentrarsi su quelli in cui manca qualcosa: o perché lo si sta ancora cercando o perché lo si è perduto. Di qui la sensazione, nella prima parte del Secondo Capitolo, di un didascalismo manicheo che finisce per sacrificare la finezza psicologica dei personaggi alle esigenze della trama – perché dramma deve esserci! Di qui anche il sospetto di qualche incongruenza: pur ammettendo disagio e rabbia, com'è possibile che Adele, adolescente curiosa e appassionata di libri e film, a vent'anni non sia in grado di verbalizzare un pensiero uno o che la tenera e accogliente tomboy Emma si trasformi *d'emblée* nel mostro di rigidità che caccia di casa Adele? Senza contare il rischio che, «abboccando» al predominio della presenza di Adele nella struttura del film, si faccia il tifo per lei, ergendola a eroina a tutto tondo contro una Emma che d'improvviso ci sta antipatica – ma sei un'idiota, andiamo, riapri quel portone, falla tornare, lei ti ama! –, con la conseguenza non solo di banalizzare la vicenda, ma anche di sfocare la *mediocritas* su cui si fonda il realismo emotivo del film: quell'imperfezione esistenziale di Adele, ma anche di Emma, fatta di sbandamenti e cecità, in cui così bene ci si immedesima, *no matter* se lgbt o etero, e che fa la forza della *Vita di Adele*. Perché quanto comunque emerge è che, nonostante certe perplessità sull'intreccio, nonostante certa insoddisfazione sulla caratterizzazione dei personaggi, non si

può fare a meno di prendere a cuore la vita di Adele e anche quella di Emma. È il ricatto (furbo) del film? È questo l'esito del suddetto realismo emotivo? Con buona pace di tutti gli straniamenti anticatartici di una fruizione critica e avvertita che nulla possono – evviva! – contro l'adelepidemia'?

Certo, a un primo livello c'è l'innamoramento, per Adele e per il film, ma esaurire il discorso qui sarebbe ingiusto per i motivi che si dicevano all'inizio: anzitutto lo sarebbe nei



confronti di una qualità recitativa straordinaria, che rischia di condannare all'inespressività molto di quello che d'ora in avanti andremo a vedere al cinema, ma anche nei confronti di una bilanciatissima architettura figurativa, dovuta alla regia, più variegata nei movimenti di macchina di quanto si possa pensare di pri-

mo acchito, nonché alla fotografia e al montaggio. Molto ci sarebbe da dire al riguardo, ma concentriamoci soltanto sul risultato più evidente, per quanto non esclusivo, della triade Kechiche-Exarchopoulos-Seydoux, ossia il ruolo dell'aderenza anatomica della camera ai corpi nella definizione dei personaggi.

Sono un *Leitmotiv* del film le labbra di Adele, aperte nel contemplare e voraci nel mangiare, che simboleggiano, a volte sin troppo chiaramente, un'esplorazione di sé e del mondo guidata *in primis* dai sensi e dall'eros; gli occhi, invece, continuamente guardano in basso o altrove, ad alludere a una timidezza che può trasformarsi, nello spalancarsi dello sguardo, in stupore oppure, quando il dolore erompe, in pianto; il terzo elemento, quasi una sintesi tra i due precedenti nel suggerire l'intima inquietudine tra ricerca e definizione, è il tic del toccarsi, sciogliersi e riannodarsi in continuazione i capelli. Ecco, è da questo linguaggio del corpo che, a mio avviso, scaturisce la coerenza del personaggio: la pronunciata sensualità di Adele si unisce a un'irriflessività che scantona dalle analisi e la conduce alla cura degli altri, sino a un impegno nell'insegnamento sincero, ma così totalizzante da risultare sospetto, come se si trattasse di una distrazione da se stessa e dalla capacità di affrontare quella che i personaggi più colti, pur provando un'immediata simpatia per lei, avvertono come insicurezza, forse un retaggio e una replica dei silenzi e dei ruoli della sua stessa famiglia, che la ama ma appare incapace di veramente comunicare con lei. Sembra che solo con la lenta e dolorosissima elaborazione del proprio lutto di amore Adele ricominci a crescere, quando anche il film, del resto, acquista nuova forza e arriva alla struggente seconda parte del Secondo Capitolo. A quest'altezza, infatti, il romanzo di formazione riprende quota e si avvia verso una fine amara, ma aperta, in cui il dolore non impedisce la speranza, come suggerisce il passo spedito di Adele-donna che se ne va dal vernissage e, con una circolarità che conchiude il film, richiama la camminata iniziale, indolente, con cui Adele-ragazzina si recava a prendere il pullman per andare a scuola.

Non meno coerente, però, è il linguaggio del corpo di Emma, che, di fronte alla dirompenza fisica e alla centralità narrativa di Adele, rischia di passare in secondo piano. Per-

sonalmente, ho avuto bisogno di una seconda visione per recuperare appieno questo personaggio che non ha uno spazio pari ad Adele, ma ha comunque diritto di essere messo a fuoco se si aspira a una fruizione più equilibrata del film. La scoperta di Emma significa allora la scoperta dei suoi occhi, di come costantemente si posino su Adele e la avvolgano di affetto, persino nella finale sequenza del vernissage quando, grazie a un sapiente uso della profondità di campo, la scorgiamo osservare di sghimbescio il dialogo tra Adele e la nuova fidanzata Louise; non minore, però, è il dolore privato che essi trattengono. E con 'privato' intendo il dolore della vita di Emma, per così dire, precedente l'incontro con Adele, ma anche un dolore escluso dalla visione, in quanto, a parte alcuni cenni alla sua adolescenza e alla sua passione per Sartre, ce ne viene sottratto il *background*. Ed è questa ingiustizia contro Emma che spiega perché, pur essendo un film di altissimo valore, *La vita di Adele* non ce la fa ad arrivare allo status di capolavoro, si ferma almeno una stelletta e mezzo prima: troppo Emma vive come personaggio in funzione di Adele e della 'lesbomachia' che a un certo punto la trama richiede, cosicché non riusciamo veramente a vedere, se non per il sintomo dei suoi sensibili e felini occhi azzurri, mai veramente sereni, il blu che non sta solo nei suoi capelli, ma dentro la sua vita. C'è blu dappertutto nel film, ma, riprendendo il titolo del *graphic novel*, manca una articolata rappresentazione del blu più caldo di Emma, che trabocca solo in quell'unica grossa lacrima che le scende sulla guancia dopo che, nella sequenza del bar, si è tirata indietro dal suo desiderio, di nuovo imperioso non meno di quello di Adele: «Non posso». Il blu, cioè, che nutre la sua incapacità, dopo il tradimento, di perdonare Adele e, con lei, se stessa, guadagnandosi il diritto a una felicità che sarebbe stata forse più piena del suo successo di artista e delle gioie quotidiane della sua nuova famiglia: «non è come con te», detto del sesso, ma lungo il Primo Capitolo abbiamo avuto a disposizione tutto il repertorio fisico dell'amore per capire che cosa significhi il piacere sessuale per Adele ed Emma.

Pertanto, nonostante si sia anche detto che la vera storia d'amore narrata nel film è quella del regista per Adele, gli occhi di Emma, nei quali Kechiche veramente pare aver raggiunto l'etimo recitativo di Seydoux, si ribellano alla contrapposizione dell'artista borghese e narcisa alla ragazza del popolo, a tratti un po' precul-turale ma tanto vera e autentica, e arrivano là dove la struttura narrativa del film latita. E per tale ragione, ci si augura che davvero nel dvd si possa



godere, come si mormora, del *director's cut* con un bel po' di girato in più: perché magari, col riempire i buchi tra sceneggiatura e regia, si potrebbe ottenere quella coerenza di intreccio che farebbe della *Vita di Adele* un film del tutto riuscito [cosa che invece non si è verificata: il dvd, uscito il 18 marzo 2014, contiene solo l'extra di tre scene tagliate che non molto aggiungono dal punto di vista della costruzione narrativa]. Detto ciò, rimandando ad altra sede ulteriori osservazioni, per esempio sui numerosi testi letterari e non citati, sarebbe il tempo dei saluti, se non fosse che rimane da trattare un ultimo aspetto – *the last*

but not the least –: le conseguenze dell'amore lesbico, già oggetto di accese discussioni.

Ebbene, a mio avviso, *La vita di Adele* è un film post-lesbico che molto bene fa all'immaginario pre-lesbico di quei Paesi in cui la parità di diritti giuridici e dignità etica non è stata ancora riconosciuta, come, guarda caso, l'Italia, dove comunque il film è stato distribuito, con un divieto ai minori ragionevole, e sta facendo buoni incassi. Sennonché, di fronte a un film che finalmente concede grande visibilità a un argomento ancora molto tabù – l'omosessualità femminile, appunto –, c'è chi si lamenta che *La vita di Adele* non sia abbastanza lesbico, come proprio le scene di sesso dimostrerebbero: lunghe, asettiche, voyeuristiche, pornografiche, rivelerebbero un chiaro punto di vista maschile – e l'ha detto anche Julie Maroh che le lesbiche non fanno l'amore in quel modo! Dato che non posso qui dilungarmi sul *graphic novel* alla base del film e sul suo tono sin troppo lesbicamente corretto, mi limito a dire che, all'opposto, le scene di sesso del film mi sono sembrate amorosissime. Proprio perché sono furiose e animalesche, senza musica a coprire i gemiti striduli, senza coreografie a correggere i baci storti, senza sorrisi a risarcire gli schiaffi sul sedere, con i volti bene in evidenza a significare il desiderio, lo stupore, il piacere, mostrando il sesso per quello che è: una cruda reciproca estasi, che ha richiesto uno stile di regia diverso da quello dominante, ma, ripeto, non esclusivo, nel resto del film.

Altra critica: il film neutralizzerebbe, in nome del valore universale dell'amore e del percorso di vita messo in scena, la differenza omoerotica del rapporto tra Adele ed Emma, tanto più che non c'è presa di coscienza nella protagonista. A prescindere dalla circostanza che, come si è cercato di mostrare, è questo il tratto su cui è costruito il tortuoso percorso di maturazione del personaggio, una simile critica ideologica mi pare il peggiore errore che si possa fare nella ricezione della Vita di Adele. Certo, si leggono giudizi di spettatori e spettatrici che scavalcano la questione in maniera capziosa, ma, come si suol dire, non si può cavare il sangue dalle rape: la presa di coscienza mancata, qui, non è di Adele o del film, ma di queste persone la cui grammatica culturale o psichica non è sufficiente per ammettere la specificità della rappresentazione a cui hanno assistito. Perché non è che il film si ferma agli stereotipi dell'immaginario pre-lesbico che vuole il sesso tra donne tutto coccole e carezze; no, il film fa ben vedere, senza bisogno di prese di posizione militanti tanta è l'evidenza dell'immagine, come, e soprattutto dove, due donne si procurino il piacere: se poi ci sono quelli che chiudono gli occhi e fanno finta di non vedere, è un problema loro. Per la prima volta, cioè, su scala che più mainstream non si può abbiamo un film che, con naturalezza, senza dover giustificarsi – di qui il post-lesbismo –, entra senza spegnere la luce in quella camera da letto la cui porta i perbenisti di ogni provenienza vorrebbero lasciare chiusa: l'immedesimazione nella medietà esistenziale di Adele, e con lei di Emma, passa attraverso la rappresentazione esplicita della loro sessualità lesbica. Per questo *La vita di Adele* è un film dopo il quale niente sarà più come prima.

GIORGIO BACCI

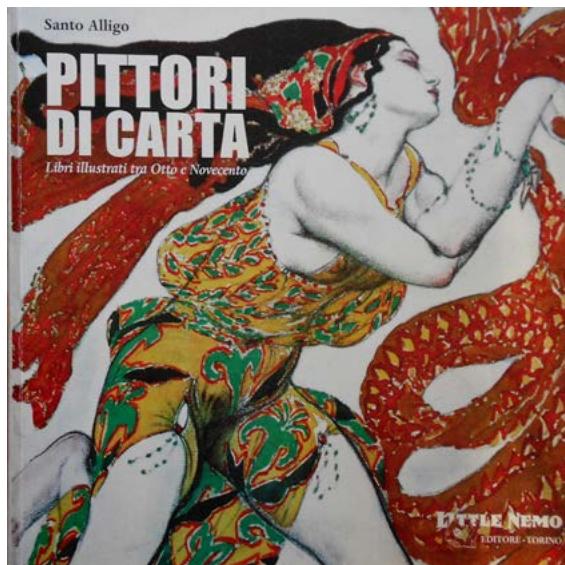
Santo Alligo, *Pittori di carta*

Ed è subito sera: le lettere si delineano e sfumano, si allungano sulla pagina come le ombre al tramonto, accarezzano il leggio dal quale stanno scivolando via, sottraendosi allo sguardo del lettore. Sto parlando di *Ommaggio a Quasimodo*, piccola scultura in terracotta del 2013 di Santo Alligo, che gioca magistralmente con i riflessi e le proiezioni filtrate da un inserto in plexiglass appoggiato tra le pagine del libro. Credo che in questa terracotta ci sia una parte significativa dell'attitudine e della personalità di Alligo: collezionista e grafico, studioso di illustrazione e scultore, nonché bibliofilo dotato di grande raffinatezza e gusto nelle scelte. Sono le peculiarità che contraddistinguono anche i profili biografici e critici degli illustratori (ben 46, 12 nei primi tre volumi e 10 nel quarto) trattati da Alligo, con approfondimento critico e ricco apparato figurativo, in *Pittori di carta* (quattro volumi

pubblicati da Little Nemo editore, Torino, tra 2004 e 2013). L'autore tratteggia e approfondisce gli illustratori cogliendone le diverse sfumature, soffermandosi sulla singola opera (ad esempio *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape* del 1911, *Le avventure di Pinocchio* del 1911) oppure sull'insieme dell'attività (solo per citarne alcuni: Duilio Cambellotti, William Nicholson, Sergio Tofano, Antonio Rubino, William Wallace Denslow), mantenendo sempre un approccio filologicamente corretto (e una piacevole vena narrativa).

Ma non di semplici profili biografici si tratta: l'operazione che porta avanti Alligo è più complessa e colta, fin dal titolo. *Pittori di carta*, dichiarando apertamente la dignità artistica degli illustratori, non può infatti non richiamare alla mente *Gli artisti del libro*, la storica rubrica tenuta da Antonio Rubino sulle pagine de «Il Risorgimento Grafico», e sulla quale appariranno, tra 1907 e 1941, Attilio Mussino, Adolfo de Carolis, Achille Luciano Mauzan, Aleardo Terzi, Carlo Chiostri, Duilio Cambellotti, nonché i grafici Edoardo Persico e Riccardo Ricas.

Proseguendo in questa identificazione genealogica, bisogna ricordare che tra i promotori di «Il Risorgimento Grafico» vi era Cesare Ratta, a sua volta autore di *Gli adornatori del libro in Italia*. Il sentiero storiografico ci porta poi sulle tracce, nel primo Novecento, di Vittorio Pica e, passando invece a studiosi vicini a noi, Antonio Faeti e soprattutto Pa-



ola Pallottino che con la sua collana «Cento anni di illustratori» (nella quale comparvero artisti come Mario Pompei, Antonio Rubino, Sergio Tofano, Golia, etc.), costituisce il più diretto antecedente all'impresa editoriale di Santo Alligo.

Altro dato significativo: il primo illustratore preso in esame nel volume di apertura è Grandville con un'opera specifica, *Un autre monde*, del 1844. Significativo perché *Un autre monde* non è soltanto un magnifico volume, ma è anche formato da un corpus di xilografie che contribuiscono a scardinare la suddivisione classica tra arti minori e arti maggiori, e in particolare il capitolo *Le Louvre des marionnettes* «prefigura parecchie opere d'arte del nostro tempo. [...] C'è un ritratto di schiena: René Magritte ne dipingerà uno cent'anni dopo; in un altro quadro le nuvole escono addirittura dalla cornice. Opere di forme varie appese alle pareti, come cortecce di albero, rotolini di fil di ferro e strani oggetti ci sorprendono per la loro modernità: arte povera, *objet trouvés* raccolti da Rauschenberg o cos'altro?» (S. Alligo,



Pittori di carta, Vol. I, seconda edizione riveduta e ampliata, Torino, Little Nemo editore, 2009, p. 32). Oltre ad anticipare opere d'arte contemporanea, tali immagini preannunciano anche manifestazioni come *L'Indisposizione di Belle Arti*, prima mostra umoristica e satirica italiana, svoltasi a Milano in contemporanea con l'Esposizione Nazionale di Belle Arti nel 1881, e dove era possibile imbattersi, stando al catalogo non illustrato *Il Libro d'oro*, in lavori come «*Patasgiunfete*. Campione delle onde che si sbatterebbero contro il molo di Bergamo, appena questa città venisse dichiarata un porto di mare» (*Il Libro d'oro per chi visita la famosa Indisposizione di Belle Arti*, Milano, 1881, p. 26) oppure «*Il sonno dell'innocenza*. La tela di questo quadro è identica a quella dei lenzuoli dell'Ospizio suddetto» (ivi, p. 27).

Altro elemento degno di nota: la cura dei sottotitoli che accompagnano ciascun autore, in grado di sintetizzarne lo spirito. Ad esempio Alberto Della Valle è definito *Il cantore dell'esotismo casalingo salariano*: accostamento ossimorico quanto mai esatto e suggestivo, che trova la propria motivazione direttamente nell'attività dell'illustratore. Infatti, così come Salgari non si era mai mosso dalla sua scrivania, Alberto Della Valle, uno dei suoi più fortunati illustratori, procedeva alla realizzazione delle immagini scattando delle fotografie di prova negli ambienti di casa (al riguardo cfr. il godibilissimo P. Pallottino, *L'occhio della tigre. Alberto Della Valle fotografo e illustratore salgariano*, Palermo, Sellerio, 1994). Il tinello diventava una nave assaltata dai pirati della Malesia, la scala diventava la liana di una foresta pluviale, gli asciugamani avvolti intorno alla testa venivano interpretati come turbanti arabeggianti, e così via, in un turbine di invenzioni visive che alla loro base avevano un vero e proprio 'realismo casalingo': un caso emblematico in cui la fotografia serviva da piano di appoggio per i voli fantastici dell'artista.

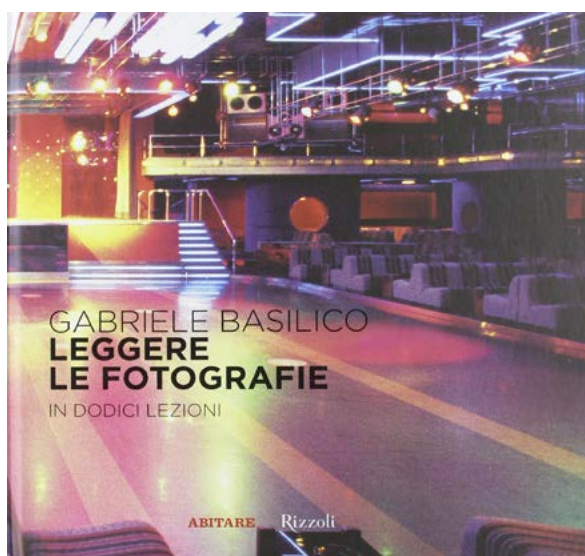
Si sarà intuito che una recensione non è sufficiente per restituire la complessità e la ricchezza dei quattro volumi, che affrontano artisti di assoluto rilievo, vere e proprie fucine di invenzioni grafiche, da Aubrey Beardsley a Alphonse Mucha, da Ivan Bilibin a Maxfield Parrish, fino al contemporaneo Ferenc Pintér.

Vorrei quindi chiudere con un'altra immagine, che sembra cucita su misura per *Pittori*



di carta: è la pinacoteca da camera così come la immaginava László Moholy Nagy, scrigno di tesori prezioso eppure a portata di mano: «Con l'aiuto della produzione meccanica, di strumenti e procedimenti meccanicamente e tecnicamente esatti [...], oggi ci si può liberare dal predominio del pezzo unico eseguito a mano e del suo valore di mercato. Va da sé che un'opera del genere non sarà usata, come si fa oggi, quale morto ornamento domestico, ma sarà verosimilmente tenuta in deposito in appositi contenitori, in "pinacoteche da camera", per esser tirata fuori soltanto quando una reale esigenza lo richieda. In Cina e Giappone tali pinacoteche domestiche sono comuni. Anche in Europa le collezioni di grafica funzionano da tempo così, esattamente allo stesso modo delle pellicole per proiezioni casalinghe, che si tengono in un armadio» (L. Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film*, 1925, ora in L. Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film*, a cura di A. Negri, Milano, Scalpendi editore, 2010, pp. 51-52).

CORINNE PONTILLO

Gabriele Basilico, *Leggere le fotografie. In dodici lezioni*

«Si possono comunicare le ragioni e il senso del fotografare solo incidendo sull'immagine, evidenziando le linee costruttive, i contrasti e le profondità. Ma soprattutto annotandoci sopra. È un bisogno fisico di riappropriazione». Così Mario Piazza sintetizza l'operazione di Gabriele Basilico nell'*Introduzione* al suo ultimo libro, *Leggere le fotografie. In dodici lezioni* (Milano, Abitare e Rizzoli, 2012). Il volume, quasi un saluto dell'autore ai lettori di poco precedente alla sua scomparsa, raccoglie la serie di lezioni precedentemente pubblicate, su iniziativa di Stefano Boeri, sulla rivista di progetto *Abitare*, con l'aggiunta di due inedite. Ma cosa si intende

per 'lezione'? L'utilizzo dei propri scatti a scopo didattico non ha rappresentato per Basilico il pretesto per una riflessione di tipo manualistico sulle scelte tecniche; il fotografo ripercorre la sua intera produzione e, selezionando le opere più significative, rilegge e commenta il contesto in cui esse sono nate, i momenti di svolta e gli influssi fondamentali della propria formazione. Ciò che viene offerto al lettore è un appassionante racconto visivo e verbale, cronologicamente ordinato, della carriera di un maestro italiano, in una forma innovativa: Basilico, nel tentativo di illustrare un metodo, 'sporca' le foto, scrive su di esse «come se ogni "lezione" fosse un layout di un possibile progetto o la traccia di una discussione, una memoria o un post it...» (p. 131). Quasi un gioco, dunque, ma la leggerezza non sottrae valore al messaggio, lo rende solo più godibile, anche quando si tratta di annotazioni tecniche; del resto, le poche presenti nel testo sono relative alle funzioni della fuga prospettica, o all'ordine che lo spazio assume attraverso il punto di vista centrale, con alcune esemplificative riproduzioni di riprese frontali.

Questo agile volume funge da guida, quindi, al procedere fotografico di Gabriele Basilico. La lezione relativa a *Milano ritratti di fabbriche* (1981), ad esempio, introduce il lettore alla conoscenza dell'oggetto costante del suo impegno: l'osservazione critica dei mutamenti del paesaggio contemporaneo e dell'identità urbana indagati attraverso l'architettura; un'acuta analisi che ha portato il fotografo ad affermare, a proposito di un'indagine compiuta nel 1996 per la VI Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, che «al di là delle differenze morfologiche regionali e delle normative urbanistiche, il territorio italiano si stava trasformando in modo omogeneo, invaso da un'unica ondata di anarchici sussulti edilizi» (p. 70). È una sensibilità che induce chi scrive in questa sede a ricordare il Pasolini de *Le mura di Sana'a* (documentario in forma di appello all'UNESCO del 1970-1971) e del cortometraggio *La forma della città* (1974), letture trasversali dell'appiattimento neocapitalistico.

Un indiscusso punto di riferimento esplicitamente riconosciuto dall'autore è Walker

Evans, noto per la partecipazione alla storica *Farm Security Administration*, maestro di uno sguardo disciplinato ed elegante che Basilico ha avuto modo di adottare nella sua personale missione fotografica, la *Mission Photographique de la DATAR*, commissionata dal governo francese per la sistemazione e la documentazione del territorio nazionale. Il libro che pubblicò in seguito a quell'incarico, *Bord de mer* (Forum ar/ge kunst, 1990) rappresenta un cambiamento fondamentale sul piano estetico, opportunamente evidenziato dall'autore: ha inizio da quel momento un atteggiamento contemplativo nei confronti del paesaggio, un'appropriazione lenta e progressiva della realtà, che si esprime nelle riprese dall'alto e nelle panoramiche. Queste ultime sono di cruciale importanza, dal momento che rendono visibili i punti di contatto con il linguaggio minuziosamente descrittivo della pittura fiamminga e con il Canaletto e il Bellotto, anch'essi modelli dichiarati; potrebbe essere non privo di interesse, inoltre, aggiungere che il legame dei due artisti citati con la fotografia esiste a monte, dato che, come ci informano i manuali, essi vengono considerati predecessori della tecnica fotografica per l'utilizzo strumentale della camera ottica.

Dalla lettura del testo, infine, emerge come l'opera di Basilico si sia mossa in direzione della ricerca di punti di vista portatori di un senso nuovo e non abusato. Così, per il servizio realizzato nel 1991 a Beirut, distrutta dalla guerra civile, prima di immortalare la città il fotografo prova a immaginarla nella sua forma originaria, in modo da procedere senza lasciarsi piegare dalla retorica del dolore; per Roma, invitato nel 2007 da FotoGrafia (Festival Internazionale della Fotografia di Roma) a proporre una sua lettura della città, sceglie una grigia luce autunnale, quasi ci si trovasse nel Nord Europa e non in piena area mediterranea, e confina la capitale dietro gli argini del Tevere, inaspettatamente vero protagonista; per Mosca, infine, in occasione della mostra del 2005 *Mosca XXI secolo* alla Triennale di Milano, riprende la città dalla cima delle torri di Stalin, da quel simbolo architettonico del potere generalmente fotografato frontalmente e dal basso. Sono solo alcuni esempi di uno scarto rispetto ai comuni punti di vista (o di una 'vertigine', per usare un termine caro all'autore) tale da determinare un rinnovamento della percezione in grado di rendere la fotografia un processo cognitivo e creativo. È anche all'affermazione di questa poetica che è possibile ricondurre la carriera professionale di Gabriele Basilico.

MARIA RIZZARELLI

Pier Paolo Pasolini, *La nebbiosa*

Il 10 ottobre del 1959 sulle pagine di «Vie Nuove» Pasolini firma un articolo (*La colpa non è dei teddy boys*) in cui prende posizione sul fenomeno dei *teddy boys*, avviando quella lunga inchiesta sulla nuova gioventù che lo condurrà nei decenni successivi alla polemica sui fatti di villa Giulia, al *Discorso dei capelli* e poi giù fino a *Petrolio* e a *Salò*. L'occasione è data dal convegno sul disagio giovanile che si era tenuto a Venezia a settembre di quello stesso anno e che pare offrire a Pasolini, non per i risultati dei lavori ma come fatto in sé, la spiegazione del caso in questione. La «presunzione pedagogica», la «cecità reazionaria», lo «sciocco paternalismo», la «superficiale visione dei valori» e il «represso sadismo» della società italiana messi a fuoco in quella sede sono a suo parere la causa della presenza in tante città di «una gioventù insofferente e incattivita». Pasolini riprende e fa sue le osservazioni di Musatti, che sottolinea la natura conformista, borghese e moralistica della ribellione dei giovani. Analizza poi le differenze della «gioventù traviata» del Nord e del Sud del nostro paese evidenziando la dimensione moralistica e borghese dei *teddy boys*, «prodotto della

società neocapitalistica irrigidita moralisticamente nelle sue sovrastrutture» dell'Italia settentrionale. In altra occasione scriverà: «i teddy boys sono numericamente proporzionali agli elettrodomestici: là dove non è reperibile nemmeno un elettrodomestico non è sicuramente reperibile nemmeno un teddy boy» («Nuova generazione», 21 novembre 1959). In realtà, però, l'interesse sociologico di Pasolini non si può scindere del tutto dalla passione per l'universo giovanile, che è la matrice originaria dei tanti ritratti e delle tante storie friulane e romane che popolano i suoi versi, i suoi romanzi e i suoi primi film. È all'interno di questo contesto che va collocata, infatti, la stesura della sceneggiatura della *Nebbia*, realizzata nel 1959 su commissione del produttore milanese Tresoldi, il quale poi decise di non utilizzarla per il film *Milano nera*, diretto nel 1963 da Gian Rocco e Pino Serpi. Il testo, per la prima volta proposto nella sua versione integrale dal Saggiatore (a cura di Graziella Chiaricossi, con la prefazione di Alberto Piccinini e la nota al testo di Maria D'Agostini), aggiunge un tassello importante al capitolo altrettanto significativo dell'apprendistato pasoliniano della scrittura per il cinema e offre un inedito ritratto della gioventù milanese degli anni Sessanta.

La forma della sceneggiatura/romanzo, ibrida e aperta come alcuni dei pezzi che compongono *Ali dagli occhi azzurri*, intrisa di lirismo come tante delle successive scritture per

i film, è già tutta qui. Nelle prime scene le note di regia descrivono «l'obiettivo che inquadra in primissimo piano» i vari protagonisti della storia e 'legge' sui loro volti «qualcosa di terribile», che fa presagire i misfatti di cui saranno capaci nella notte di capodanno che sta per trascorrere. Dai primi piani si passa poi alle panoramiche di Milano, alle inquadrature attraverso il finestrino delle auto. Pasolini descrive il film che pre-vede nella sua immaginazione e cerca la 'complicità' del lettore perché traduca questa 'scrittura che vuol essere altra scrittura' nel film da farsi.

L'atmosfera testoriana della periferia lombarda del *Ponte della Ghisolfia* (che l'anno dopo avrebbe ispirato il capolavoro di Visconti *Rocco e i suoi fratelli*) sembra incontrarsi e contaminarsi con le reminiscenze della *gioventù bruciata* di Nicholas Ray (*Rebel without a Cause*, 1955). Ne viene fuori una notte brava dei ragazzi di vita milanesi, non borgatari ma borghesi *teddy boys* allo sbando. Fra azioni vandaliche, balli e canti a squarciagola si consuma la piccola tragedia del Rospo, del Gimkana, del Contessa e dei loro amici. Pasolini indugia sulla descrizione dell'abbigliamento dei *teddy boys* milanesi (la loro «divisa» col giubbotto di cuoio nero, la sciarpetta al collo, il berretto con la visiera e i loro «ciuffi spettacolosi»), sugli aspetti di costume (oltre alle loro facce, le auto, le moto, le abitazioni); ma il segno che forse si fa carico maggiormente di rappresentare la loro anarchica e confusa protesta contro la Milano bene è il rock'n'roll. Le «canzoni da urlatori» esplodono spesso come colonna sonora dell'avventurosa e teppistica notte di capodanno che Pasolini racconta. Nella scena dell'orgia con le tre signore di Via Montenapoleone, per esempio, è proprio la musica a marcare l'incontro-scontro (sociale e generazionale) dei due gruppi umani. Mentre Ornella, la più giovane, si lancia in balli scatenati con il Teppa («un roteare di corpi, giovani, potenti, sfrenati»), Nella, la più contrariata, prima di 'cedere' anche lei alle violente avances dei ragazzetti, canta «con una certa classe, la vecchia canzone di Alida Valli» *Ma l'amore no*. Del resto, se la musica è il segno di riconoscimento della disperata vitalità della banda dei nuovi 'riccetti', la luce e lo scintillio che avvolge le loro scorribande incarna l'occhio della *ville lumière* che contempla impassibile ed estraneo le loro vite violente.

L'altra protagonista della storia è certamente la Milano che si staglia sul fondale delle scene e sulla quale Pasolini indugia con compiacimento. È questa forse la più importante novità che la pubblicazione di questo testo aggiunge alla geografia poetica pasoliniana. Le «Visioni di Milano, inquadrare dalla macchina in corsa», sono il refrain figurativo del racconto. Le luci dei grattacieli e lo splendore della metropoli, che nell'ultima notte dell'anno brucia ogni energia e ogni briciola di vitalità, squarciano il buio fitto delle strade percorse dalle auto e dalle moto dei *teddy boys*, catturano l'obiettivo virtuale del futuro regista. Il fascino visivo della città irretisce il suo sguardo, le didascalie che descrivono l'«esterno/notte» del Quartiere del Grattacielo Galfa sono ben più di una notazione di servizio. Il poeta delle borgate romane non rimane indifferente di fronte alle «immagini stupende» dei palazzoni che «sfolgorano di luci come giganteschi diamanti, come colossali fantasmi pietrificati». I volti e i luoghi di questi borghesi ragazzi di vita hanno ancora una scintilla che allontana lo scrittore dalla condanna spietata che formulerà nei confronti dei loro fratelli un decennio più tardi. Nell'insistito simbolismo della dialettica fra luce e buio (di cui si può avere qualche riscontro nei versi della coeva *Religione del mio tempo*) Pasolini scioglie il suo canto a un'altra «stupenda e misera città». Dopotutto a Milano «anche il progresso ch'ha le sue bellezze»!

CRISTINA SAVETTIERI

Federica G. Pedriali (ed.), *Gadda Goes to War: An Original Drama by Fabrizio Gifuni*



Cosa significa tradurre? Fino a che punto un testo riesce a opporre resistenza alla traduzione, non solo a quella da una lingua a un'altra, ma anche a quella tra media differenti? Esistono testi intraducibili? E non andrebbe considerata tra le pratiche di traduzione – cioè di trasferimento e ricodificazione – anche la critica letteraria? Sono queste le domande che pone il volume *Gadda Goes to War: An Original Drama by Fabrizio Gifuni*, curato da Federica Pedriali (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013), che dirige l'«Edinburgh Journal of Gadda Studies» e da anni si occupa della promozione e della diffusione degli studi su Gadda anche al di là dei confini dell'accademia. Corredato di un dvd, il libro si presenta come una versione in inglese – con testo originale a fronte – di *L'ingegner Gadda va alla guerra o della tragica istoria di Amleto Pirobutirro*, monologo scenico che Fabrizio Gifuni ha allestito nel 2010 con la regia di Giuseppe Bertolucci, e che costituisce, insieme allo

spettacolo dedicato a Pasolini – *'Na specie de cadavere lunghissimo* (2006) – un dittico, riproposto come tale da Minimum Fax col titolo *Gadda e Pasolini: antibiografia di una nazione* (2012).

Si tratta dunque di un oggetto ibrido, non solo perché affianca al testo il dvd della performance di Gifuni, ma perché ha l'ambizione di ragionare, sul piano teorico e critico, sul gesto di 'traslazione' – sia concesso qui l'uso di un calco efficace dall'inglese – che può garantire l'esistenza degli oggetti della cultura ben oltre i contesti, i codici e i supporti che li determinano all'origine. Questione fondamentale, soprattutto quando si tratti della circolazione di uno degli autori centrali del canone italiano novecentesco – senz'altro il più celebrato, il più intraducibile.

Il lavoro di Gifuni, che ha montato insieme brani dal *Giornale di guerra e di prigionia*, dalla *Cognizione del dolore* e da *Eros e Priapo* all'interno di una cornice amletica, conferma

ancora una volta – dopo la straordinaria prova di Ronconi col *Pasticciaccio* (1996) – la natura profondamente performativa della scrittura di Gadda, troppo spesso considerata intransitiva e incapace di rimandare ad altro che a se stessa. Sull'impulso di questa prima coraggiosa traslazione, Gifuni e Pedriali hanno pensato di mettere ulteriormente in questione il presunto carattere idiosincratico dell'opera di Gadda, portando lo spettacolo al di fuori dei confini nazionali. *Gadda Goes to War*, che circonda il testo di Gifuni di molteplici strumenti di accesso al mondo di Gadda, nasce anche in ragione del successo che la prima britannica del monologo – Edimburgo, settembre 2012, in italiano con sovratitoli in inglese – ha, incredibilmente, registrato. Incredibile, perché nonostante la vitalità degli studi gaddiani al di fuori dell'Italia – l'«Edinburgh Journal» ne è la manifestazione più evidente – le culture anglofone hanno espresso un interesse quasi esclusivamente accademico nei confronti di Gadda.

Alla *Circulation*, non a caso, è dedicato il primo dei cinque capitoli del volume, firmato da Pedriali e Cristina Olivari. Si parte dalla decostruzione di un luogo critico molto resistente eppure parzialmente smentito dai fatti: che Gadda sia intraducibile non solo per la difficoltà della lingua ma per la sua irriducibile *Italianness*, che ne fa uno scrittore difficilmente comprensibile al di fuori del contesto storico e culturale italiano. Eppure, come si spiega l'esistenza di traduzioni di sue opere in quindici lingue diverse, tra cui il giapponese e il serbo-croato? Le autrici trovano una formula efficacissima per spiegare questa contraddizione e respingere il *topos* critico: Gadda è, di fatto, un autore *glocal*, come tutti i grandi intento a scrivere localmente e a pensare globalmente. In una auto-intervista in cui si domandava quale fosse il suo ambiente, Gadda rispondeva: «press'a poco l'universo, la totalità del tempo, la totalità dello spazio».

La disamina delle pratiche di circolazione dell'opera di Gadda è seguita da un intervento – *Translation* – di Christopher John Ferguson, traduttore, insieme a Cristina Olivari, del monologo di Gifuni (dunque di Gadda), che entra nel laboratorio della traduzione, discutendo alcune scelte campione e le difficoltà ad esse connesse. Il terzo capitolo, a firma di Pedriali e Giuseppe Episcopo, è dedicato allo *Staging*. È qui che con grande acutezza si riflette sul valore euristico del monologo di Gifuni, che non si limita a prestare un corpo e una voce alle parole di Gadda: 'orchestrando' ed 'eseguendo' il testo come una partitura musicale, la performance di Gifuni, che dà vita a un inedito Amleto Pirobutirro, rende manifesto uno degli archetipi latenti dell'opera di Gadda, cui però si affida il racconto di una storia che non coincide più né con quella di Hamlet né con quella di Gonzalo/Carlo Emilio. L'invenzione scenica ha un effetto allegorico potente, per cui l'Italia della Grande Guerra, quella fascista e postbellica diventano figura non solo dell'Italia presente ma di qualunque 'regno' fuori di sesto e di ogni singolo tragicamente impossibilitato a restaurarne l'ordine. Se questa ricchezza semantica è già in Gadda – come spiega brillantemente il quarto capitolo del libro, *World-making*, di Pedriali – è la traslazione scenica a riattivarla in modo nuovo.

Un ultimo accurato capitolo dedicato alle *Resources*, firmato da Alberto Godioli, riattraversa per temi e questioni fondamentali la sterminata bibliografia gaddiana, offrendo così a studenti e studiosi un regesto ragionato aggiornatissimo. Un *Global glossary*, curato da Godioli e Pedriali, segue il testo di Gifuni/Gadda: si tratta di una raccolta di lemmi chiave legati al monologo (*Defeat*, *Italy* e *War* tra gli altri), che, nello spirito e nella struttura, anticipa la *Pocket Gadda Encyclopedia*, diretta da Pedriali e in uscita nel 2014. Chiudono il volume una appendice di Pedriali su Gadda e il fascismo e una ricca bibliografia che include tutte le traduzioni gaddiane esistenti in inglese, francese, tedesco, castigliano e catalano. La mappatura della diffusione europea dell'opera di Gadda potrà agevolmente



ripartire da qui.

Gadda Goes to War, che incarna al meglio lo spirito che in questi anni ha animato gli *Edinburgh Gadda Projects* allestiti con successo da Federica Pedriali, ha il suo maggiore punto di forza nell'inserire pratica artistica e gesto critico in uno stesso flusso di circolazione culturale, entro cui agenti differenti – scrittori, attori, traduttori, studiosi, lettori e spettatori – partecipano, da posizioni diverse, di un movimento continuo di ricodificazione. La sfida della traducibilità risulta vinta.

LISA GASPAROTTO

ANAGOOR, *L.I. / Lingua Imperii*

*Le frecce vengon giù a diretto, questo il racconto,
come scrosci di pioggia durante un temporale.*

W.G. Sebald, *Le Alpi nel mare* (2011)

Uno spettacolo che si snoda al tempo del battito di un cuore ferito (il cuore della vittima) da una voce-dardo (il cacciatore-carnefice). Di notevole bellezza e intelligenza, *L.I. / Lingua Imperii* di ANAGOOR, gruppo emergente della scena italiana, è andato in scena al Teatro dell'Elfo di Milano dal 14 al 19 gennaio, e sarà in tournée al Teatro Rossini di Pesaro (31 gennaio) e al Teatro Comunale di Bolzano (14 marzo). Come già nelle precedenti produzioni – *Tempesta* (segnalato al Premio Scenario nel 2009), *Fortuny, Et manchi pietà, *jeug-* –, il lavoro di ricerca e di indagine di Anagoor approda in creazioni che mescolano la tradizione classica con le forme del contemporaneo (danza, musica, video installazioni), sempre indagando temi di grande respiro.



L.I. / Lingua Imperii (vincitore del premio *Jurislav Korić* per la regia – di Simone Derai – al GRAND-PRIX del 53mo Festival MESS di Sarajevo nel 2013) è un coro tragico, in cui la parola e il gesto, il canto e la musica, sono funzionali a una riflessione sul rapporto tra lingua e potere. La lingua dell'impero intesa come dominio coercitivo (e viene in mente *Lingua Tertii Imperii*, 1947, del filologo e francesista Victor Klemperer); ma anche lingua in quanto linguaggio della violenza, e infine impossibilità della parola stessa, voce-muta, arretrata di fronte alla violenza del dominatore. Tutta l'azione drammatica ruota così attorno ai concetti di vittima e di sacrificio (e qui si pensa a *La violenza e il sacro*, 1980, di René Girard).

Sulla scena una piccola comunità di uomini e donne, una sorta di coro di Erinni della memoria: con movenze da lamento funebre e uno sguardo attento ma stanco, gli interpreti si ripiegano su se stessi, disorientati e inquieti finiscono per non accettare la propria identità; non è più possibile convivere con la riemersione mnemonica di un passato da cacciatori. Luogo mitico di questo confine anzitutto umano (quindi interiore, dell'accettazione della propria identità), è un luogo geografico: il Caucaso (dove anche Eschilo sceglie, non a caso, di incatenare il suo Prometeo). Rievocato nei dialoghi prelevati da *Le Benevole* di Jonathan Littell e nelle immagini dei molteplici volti della vittima che si alternano in uno schermo sospeso al centro della scena, il Caucaso viene scelto in quanto simbolo di uno spazio paradossalmente

protetto, labirinto di lingue, etnie, religioni, tradizioni. I tre dialoghi, ambientati tra la primavera del 1942 e l'autunno dello stesso anno nel corso delle operazioni di penetrazione delle truppe tedesche in area, appunto, caucasica, costituiscono il ganglio spinale di tutto lo spettacolo. Due interlocutori, un ufficiale delle SS, Hauptsturmführer Aue, e il giovane linguista, nonché ufficiale dell'esercito tedesco, Leutnant Voss, discettano di questioni linguistiche nel tentativo di rimarcare la fallacia di ogni ragionamento volto a dimostrare l'esistenza di una discendenza ebraica sulla base di una lingua parlata, magari in una comunità montana (lì, appunto, nel Caucaso del 1942). La presenza fantasmatica dei due interpreti, 'replicati' virtualmente attraverso l'emanazione-video di due schermi sospesi ai lati del proscenio, non impedisce alla parola di incombere ugualmente con forza.

Sempre tesi alla comparazione tra uomo e animale (tanto che ai volti molteplici della vittima si alternano sullo schermo centrale branchi di pecore tatuate come prigionieri), a voler dimostrare la bestialità (*bêtise*) dell'uno, si distinguono così i due temi al centro della ricerca di Anagor: la caccia, dell'uomo nei confronti dell'uomo, la caccia in quanto dominazione, e quindi, secondo l'etimo, la caccia come inseguimento e come espulsione. Viene rievocato il sacrificio di Ifigenia, sgozzata come un agnello, e quindi le diverse forme di sacrificio e di sterminio (nei campi tedeschi, in Armenia, a Sarajevo, a Srebrenica), fino al racconto di Sebald (via Flaubert) sulla follia venatoria di San Giuliano, simbolo e patrono dei cacciatori.

Non lascia indifferenti la voce, una voce del pensiero e della coscienza (quella di Marco Menegoni), che riesce a toccare con forza il punto nevralgico delle emozioni, come il dardo lanciato dall'arco di una delle donne del villaggio, nel suo inflessibile portato simbolico. Sulla scena i corpi nudi ammassati rievocano il racconto biblico di Nimrod (non a caso titolo originario del progetto), il re cacciatore per eccellenza che esercita il suo potere cinegetico nell'accumulazione venatoria destinata a diventare un grande cumulo-torre, simbolo della sua *hybris*, e che, per analogia, richiama alla memoria le montagne di cadaveri che la storia del secolo scorso ci ha consegnato in eredità. Sembra quasi che Mnemosyne coinvolga a un certo punto anche lo spettatore nel vortice del senso di colpa di quella piccola comunità di uomini e donne che si aggira inquieta e pentita sulla scena. Efficace a questo proposito il fluttuare, delicato e incisivo al tempo stesso, degli interpreti, figura di una collettività, vittima e carnefice al tempo stesso, in cui ognuno può riconoscersi. A sancire con forza il coinvolgi-





mento emotivo del pubblico, interviene la voce intensa della cantante di origine armena (Gayanée Movsisian), memoria viva di un popolo segnato da un genocidio a volte ancora ignorato. Laceranti, infine, nella loro disarmante verità, i *Quindici consigli al genitore in lutto* pronunciati nelle diverse lingue: quasi un *vademecum* allo spettatore chiamato prima o poi a soccombere alla caccia dell'uomo sull'uomo e comunque a interrogarsi sulla traccia lasciata dalla dominazione incontrollata di sé stesso.

L.I./ Lingua Imperii

Con Anna Bragagnolo, Moreno Callegari, Marco Crosato, Paola Dallan, Marco Menegoni, Gayanée Movsisian, Alessandro Nardo, Eliza Oanca, Monica Tonietto e con Hannes Perkmann, Hauptsturmbannführer Aue; Benno Steinegger, Leutnant Voss

Voci fuori campo Silvija Stipanov, Marta Cerovecki, Gayanée Movsisian, Yasha Young, Laurence Heintz

Traduzione e consulenza linguistica Filippo Tassetto

Costumi Serena Bussolaro, Silvia Bragagnolo, Simone Deraï

Musiche originali Mauro Martinuz, Paola Dallan, Marco Menegoni, Simone Deraï, Gayanée Movsisian, Monica Tonietto

Musiche non originali Komitas Vardapet, musiche della tradizione medievale armena

Video Moreno Callegari, Simone Deraï, Marco Menegoni

Drammaturgia Simone Deraï, Patrizia Vercesi

Regia Simone Deraï

Produzione Anagoor 2012

CRISTINA GRAZIOLI

Robert Carsen, *Elektra*, Opéra di Parigi

«Il dramma si svolge in una crescente oscurità. La durata è esattamente la durata di un lento crepuscolo, fino all'ingresso della Confidente che invita Oreste ad entrare nel palazzo»: si tratta di una delle tante indicazioni di Hofmannsthal ad *Elektra*, il testo che egli affidò alla sapiente regia di Max Reinhardt nel 1903.

La regia di Robert Carsen per la versione lirica del dramma, musicata da Richard Strauss nel 1909, percorre la via additata dall'autore, dispiegando

tutte le potenzialità visive e simboliche del rapporto tra luce e oscurità, ma anche modulando le infinite espressioni del 'nero' (del regista, insieme a Peter van Praet, la creazione luci).

Creato per il Maggio Musicale Fiorentino nel 2008 e approdato ora all'Opéra di Parigi per la direzione musicale di Philippe Jordan con l'orchestra e il coro dell'Opéra, l'allestimento riduce ad una struttura essenziale l'architettura della scena, che nonostante le numerose varianti registiche conserva in genere un equivalente del palazzo dai muri incombenti su di un cortile interno e puntellati da una moltitudine di anguste finestre-fenestratione. Carsen mantiene e anzi potenzia l'idea di luogo chiuso, senza possibilità di fuga (sono ancora le indicazioni di Hofmannsthal), creando un enorme spazio omogeneo color antracite dalla pareti curve alla base, una concavità che avvolge la scena spoglia.

È proprio la curvatura che decide della qualità drammaturgica di questo spazio-prigione. Ne è esempio la folgorante scena iniziale, magnifica traduzione visiva delle indicazioni di Hofmannsthal: il coro distribuito nello spazio scuro, in abiti neri che ne fanno i frammenti di un unico corpo, all'esplosione del suono, a cui l'orchestra sprofondata nella fossa restituisce una forza emotivamente possente, deflagra cercando inutilmente di arrampicarsi sulle pareti. Assomiglia al cortile interno di una prigione questa concavità, percorsa tutt'intorno in un cerchio che ricorda il girare a vuoto dei detenuti di un carcere.

Elektra (Irène Theorin) giace a terra accasciata, illuminata da un debole cono di luce giallastra. Dà voce al suo grido di solitudine e di dolore per la morte di Agamennone, assassinato da Egisto e Clitemnestra, che viene dissepolto, fatto affiorare da una botola di fronte a lei; il corpo pallido di suo padre, illuminato da luce chiara, viene disteso al centro della scena, poi innalzato e portato a spalla dal coro in una sorta di processione cerimoniale. Lo stesso movimento si ripete all'ingresso di Clitemnestra (splendida Waltraud Meyer), che entra in scena innalzata su di un letto, sgargiante di luce bianca. Un equivalente visivo dell'apparizione alla finestra in Hofmannsthal, dove forma un trittico cromaticamente squillante con le figure della Caudataria e della Confidente; queste ultime nella regia di Carsen sono invece accomunate al coro e ad *Elektra* dal costume nero, così come

lo è Crisotemide (Ricarda Merberth); gli unici personaggi abbigliati di bianco, opposti alla protagonista e respinti dal suo cupo universo, sono i due assassini.

Il coro è dunque riflesso di Elektra grazie al segno visivo più immediato, il costume (di Vazul Matusz): una tunica nera da cui escono le braccia nude, contrasto visivo che ha un ruolo importante in tutti i curatissimi movimenti coreografici, di Philippe Giraudeau; amplificano e riverberano nello spazio la gestualità di Elektra. Così dopo l'omicidio di Egisto e Clitemnestra per mano di Oreste (Evgeny Nikitin) all'interno del palazzo, le figure del coro in cerchio, impugnando un'ascia, replicano il gesto furioso di Elektra colpendo al centro, sul luogo che rappresenta il varco al palazzo.

Se la critica francese ha giustamente richiamato il *Sacre* di Pina Bausch, forse più precisamente andrebbe rievocata tutta la riflessione intorno alla *Nascita della tragedia dallo spirito della musica* così fertile nella cultura primonovecentesca in ambito germanico. La coreografia corale è una scelta drammaturgica funzionale a fare di Elektra una presenza sovraindividuale, e insieme a ribadire come il tema della danza sia intessuto nel dramma.

Questa regia sul filo dell'oscurità e dell'ombra è il correlativo visivo del ritmo, che assomma i due motivi drammaturgicamente portanti, la musica e la danza; ne sono esempio le battute dei passaggi finali, costellati dai bagliori delle torce: la musica sembra 'uscire' da Elektra, come le pulsioni interiori dall'oscurità; la danza prende il posto delle parole («taci e danza») ad esprimere l'impulso vitale del vortice estatico che supera la vita stessa. L'esecuzione di Jordan evidenzia ancor più la forza tragica possente di questo ritmo 'originario'.

Tallonando questi motivi, la scansione buio/luce è segno della relazione tra profondità ed emersione cosciente. In questo senso sono rivelatrici le parole di Elektra, che paragona la madre alla 'porta oscura' da cui è venuta alla luce, il ventre materno ad un antro buio 'dove si appaga dopo il delitto l'assassino'. Tale dimensione metaforica dello spazio chiuso come ventre dell'origine e abisso della mente, a cui Elektra attinge la propria pulsione vendicatrice, impronta lo spettacolo. Oltre che nella configurazione dello spazio, nell'orchestrazione delle ombre e di tutte le sfumature del nero.

Potentemente espressive sono le ombre delle figure del coro sulle pareti, da entrambi i lati ma non simmetriche: fanno parte di questa struttura claustrofobica, curva su se stessa, che rinvia all'abisso dell'interiorità. La tragedia è insomma quella della psiche e dei suoi fantasmi. In modo altrettanto efficace durante il 'corpo a corpo' tra Elektra e Clitemnestra, le loro ombre si allungano sulla parete di destra a dimensione quasi naturale, mentre appaiono ingigantite su quella di sinistra; segni di una pennellata che le allunga sulla parete, vacillano sulla base sbilenca che non le può sostenere. Seguono l'andamento curvilineo dello spazio e mutano la loro relazione; non sono ombre statiche, specchio dei due personaggi in luce: ora la Madre cresce, ora riacquista le stesse dimensioni 'umane' della figlia, riflettendo il movimento contrastato del dialogo.

In questa scena il grande letto chiaro rimane posato vicinissimo alla botola, elemento di cerniera importante: se è il varco attraverso cui Elektra fa affiorare la salma del padre, poi il luogo dove viene calato il letto della madre, essa diventa in seguito la porta di ac-





cesso al palazzo. Questa intelligente reinvenzione dello spazio scompagina le coordinate usuali, rafforzando la condizione di disordine emotivo ma anche ponendo nella dimensione del 'profondo' tanto il padre ucciso che la madre e l'usurpatore assassini, destinati a divenire vittime della furia vendicatrice di Elektra.

Vi è dunque da un lato un procedimento di condensazione per quanto riguarda l'articolazione dello spazio, dall'altro di amplificazione per il personaggio di Elektra, la cui forza pulsionale si estende, tramite la massa del coro, a tutta l'opera.

Nel finale, dopo la danza estatica di tutto il coro, Elektra è accasciata a terra nella posizione in cui si trovava all'inizio: lo stesso cono di luce la illumina, ma di una luce più chiara, traccia luminosa del ritmo liberatorio che l'ha posseduta.

Elektra

Tragedia in un atto, op. 58

Musica RICHARD STRAUSS

Libretto HUGO VON HOFMANNSTHAL

Direzione musicale Philippe Jordan

Regia Robert Carsen

Scenografia Michael Levine

Costumi Vazul Matusz

Luci Robert Carsen, Peter Van Praet

Coreografia Philippe Giraudeau

Maestro del coro Patrick Marie Aubert

Con Waltraud Meier (Clitemnestra), Irene Theorin (Elektra), Ricarda Merbeth (Crisotemide), Kim Begley (Egisto), Evgeny Nikitin (Oreste), Miranda Keys (La guardiana), Anja Jung, Susanna Kreusch, Heike Wessels, Barbara Morihien, Eva Oltivanyi (cinque serve)

Orchestra e coro Opéra national de Paris

Produzione Fondazione TEATRO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO, in coproduzione con il SPRING FESTIVAL IN TOKYO-TOKYO OPERA NOMORI

GIUSEPPE MONTEMAGNO

Alvis Hermanis, *Jenůfa*

*There's rosemary, that's for
remembrance: pray you, love,
remember.*

W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet,
Prince of Denmark*, IV, v.

Due note ribattute su uno xilofono, una pianta di rosmarino. Basta poco, a Leoš Janáček, per trasmettere allo spettatore le inquietudini della vita dei campi nel suo primo, tardivo capolavoro. *Jenůfa* (1904) è frutto di esigenze estetiche diverse: la ricerca sul campo, indispensabile per inscrivere la lingua ceca tra quelle del melodramma; le suggestioni naturaliste dell'omonima *pièce* di Gabriela Preissová, firma di spicco delle avanguardie praguesi di fine Ottocento; e il desiderio di trasfigurare una *tranche de vie* paesana, facendone un racconto esemplare sulla necessità di confidare nella natura e nelle sue imperscrutabili capacità di rinnovamento. *Jenůfa* si svolge infatti in un tempo immoto, quello della campagna morava, ai confini orientali della Boemia, nei dintorni di «un mulino solitario di montagna», le cui pale ruotano incessantemente, come suggerisce l'ostinato dello xilofono. Memoria del passato, speranza del futuro, gli esili rami e il profumo dolceamaro del rosmarino accompagnano le intricate vicende della protagonista, contesa da due fratellastri, proprietari del mulino: uno affascinante ma ubriaco e superficiale, da cui aspetta un figlio, l'altro irruento e violento, tanto che per ripicca la ferisce al viso. Come in un gioco di specchi, i rapporti si rovesciano alla nascita del bambino: che verrà sacrificato dalla madre adottiva di Jenůfa, seppellito tra i ghiacci dell'inverno pur di far scomparire il 'frutto della colpa', unico ostacolo ad un matrimonio riparatore con l'autore dello sfregio.

Pochi tratti servono anche ad Alvis Hermanis, ad una delle sue prime regie liriche, per sintetizzare l'opera, ancor prima che questa cominci. Un gigantesco rosone circolare, sul quale campeggiano i profili di alcune figure femminili, illustra il *rideau de scène* che sostituisce il sipario del Théâtre de la Monnaie: quasi fosse la ruota di un mulino, mossa da una società matriarcale, arcaica, senza tempo. Voce *engagée* tra le più autorevoli del panorama teatrale est-europeo, noto anche al pubblico italiano per alcune significative prove teatrali (*Le signorine di*



Wilko di Jarosław Iwaszkiewicz, finora unica produzione italiana, ma anche *Sonja*, di Tatjana Tolstaja, e *Onegin Commentaries*, da Puškin, con il suo Nuovo Teatro di Riga), il regista lettone – con il supporto drammaturgico di Christian Longchamp – ha messo in scena l'opera seguendo una duplice direttrice, che forse non sarebbe dispiaciuta al compositore. Caricata l'automobile, è partito alla volta della Moravia, per approfondire la conoscenza di usi e tradizioni popolari, di un patrimonio demologico d'inusitata, strabiliante ricchezza, una tavolozza cromatica magistralmente riprodotta negli esuberanti costumi di Anna

Watkins. Chilometri di stoffe preziose nastri merletti fiori perle piume pellicce compongono queste sontuose, imponenti creazioni d'arte, eco visionaria della vita contadina nei giorni di festa: abiti che assolvono anche un'importante funzione drammatica, perché al tempo stesso impediscono, ostacolano, costringono i movimenti dei personaggi, soffocati in bozzoli di folgorante bellezza, oppressi sotto il peso di condizionamenti sociali parati d'orpelli d'ogni sorta.

Ma un altro viaggio, questa volta nel tempo, ha permesso a Hermanis di ricostruire la temperie artistica in cui è immerso Janáček all'epoca della composizione dell'opera,



quel movimento *Art Nouveau* che trova uno dei suoi padri fondatori in Alfons Maria Mucha, pittore boemo noto in tutta l'Europa per i suoi sensuali ritratti femminili. Passionali e fatali, languide e sognanti, le donne di Mucha, come gli elementi decorativi delle sue opere, d'ispirazione floreale, incorniciano la scena su tre lati, animando le suggestive, ipnotiche immagini video di Ineta Sipunova. Sospesa in un'atmosfera di rarefatta, dorata nostalgia cecoviana, l'azione si svolge dunque al centro

di un caleidoscopio continuamente mutevole, una fantasmagoria d'epoca che tributa un doveroso omaggio alla tradizione sperimentale praghese – si pensi alla *Laterna magika* di Alfréd Radok e Josef Svoboda.

Sul palcoscenico vige una rigorosa divisione degli spazi. Atteggiati con pose a metà tra la coroplastica antica e il teatro kabuki riletto da Bob Wilson, i personaggi si muovono unicamente al proscenio. Sullo sfondo, un gruppo di danzatrici dai colori di ghiaccio fanno da corona alla vicenda, nelle stilizzate coreografie di Alla Sigalova, visibilmente ispirate a quelle di Vaclav Nižinskij per il *Sacre du Printemps*: da qui si fa strada l'intuizione che la ritualità sacrificale pagana, l'adorazione della terra e il sacrificio dell'eletta non appartengano unicamente alla drammaturgia musicale di Igor' Stravinskij, ma investano un movimento ben più vasto e radicale, cui così *Jenůfa* viene ad apparentarsi, agli albori della stagione modernista.

Di questa *koinè*, di questa lingua comune all'Europa orientale di primo Novecento, Ludovic Morlot, direttore musicale della Monnaie, si mostra interprete entusiasta ed entusiasmante, anch'egli pronto a cogliere lo spirito del tempo. Per questo il teatro è letteralmente inondato da un vibrante, impetuoso fiume in piena di suoni, la cui densità potrebbe far pensare all'orchestrazione straussiana mentre le asperità a quella stravinskijana: l'una e l'altra in realtà concorrono a definire una



ricerca sonora volta ad assecondare una prosodia costruita per frammenti verbali, l'ostinato di brevi cellule ritmiche, cuore pulsante di un magmatico flusso sonoro che dà spessore, vita e anima al rutilante altorilievo che si compone sulla scena. La *Jenůfa* di Sally Matthews, artista di luminosa musicalità, fronteggia con fraseggio limpido l'arco emotivo del secondo atto – la casa vuota, il bambino scomparso, la preghiera alla Vergine. Nel lungo, adamantino soffio che anima l'invocazione risuona il dolore di una donna, la sofferenza di tutte le donne nell'ora



della prova.

In aperta rottura – drammaturgica, non meno che estetica – con il primo e l'ultimo atto, nella seconda parte Hermanis rinuncia alla finzione scenica e precipita l'azione tra le mura slabbrate di un interno descritto con acribia iperrealista, dove si pelano le patate e ci si riscalda sul fuoco di una sgangherata cucina a gas, mentre la luce intermittente di una televisione in bianco e nero, perennemente accesa, si alterna a quelle colorate che aureolano le icone sacre appese alle pareti. Da un arrugginito frigorifero emana un freddo che invade la camera e i cuori giungendo fino alle finestre, dietro le quali s'intravede una teoria di figure femminili, cristallizzate nel gesto di passarsi di mano in mano un bambino dal berretto rosso, ibernato tra i ghiacci dell'anima, più che della natura. Ecco perché questa preghiera di Jenůfa diventa indimenticabile, supplica di tutti gli «esuli figli di Eva», figli di Moravia e di Boemia, dell'Est e dell'Ovest, dell'Europa di ieri e di oggi.

<http://www.lamonnaie.be/en/mymm/related/event/339/media/1934/Video/>

Si ringrazia per le foto Karl und Monika Forster – La Monnaie, Bruxelles

Jenůfa

Opera in tre atti sulla vita contadina morava

Libretto e musica: Leoš Janáček

Direzione musicale: Ludovic Morlot

Regia e scene: Alvis Hermanis

Drammaturgia: Christian Longchamp

Costumi: Anna Watkins

Luci: Gleb Filshtinsky

Coreografie: Alla Sigalova

Video: Ineta Sipunova

Maestro del coro: Martino Faggiani

Con: Sally Matthews (Jenůfa), Charles Workman (Laca Klemen), Nicky Spence (Števa Buryja), Jeanne-Michèle Charbonnet (Kostelnička Buryjovka), Carole Wilson (Stařenka Buryjovka), Ivan Ludlow (Stárek), Alexander Vassiliev (Rychtář), Mireille Capelle (Rychtářka), Hendrickje Van Kerckhove (Karolka), Beata Morawska (Pastuchnyňa), Chloé Briot (Jano), Nathalie Van de Voorde (Barena), Marta Beretta (Tetka).

Orchestra sinfonica e coro del Théâtre royal de la Monnaie di Bruxelles.

Produzione: Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, Teatro Bol'soj di Mosca, Teatro Comunale di Bologna.

STEFANIA RIMINI

Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*

Il lutto si addice a [Emma Dante](#). Basti pensare al finale folgorante di *mPalermu*, con la morte in scena di nonna Citta, che gela il tetro entusiasmo della famiglia Carollo vanificando l'ennesimo tentativo di uscire fuori dalla casa-prigione. E che dire della resurrezione solo sognata di *Vita mia*, forse il testo più commovente, in cui lo strazio della madre per la perdita del figlio raggiunge i toni dell'elegia e della farsa, grazie al fecondo equi-

librio fra tormento e immaginazione. Altrettanto crudele, e non meno funerea, appare la recita straniata di Paride, protagonista del *Festino*, per quel tono incombente di tragedia risolto splendidamente nella rivelazione estrema di una colpa (la morte involontaria del fratello gemello) e di un bruciante senso di solitudine (sublimato appunto nel *play within the play*).

Con *Le sorelle Macaluso*, approdato al Biondo di Palermo dopo un mese dal debutto napoletano, Dante torna a misurarsi con quella che può dirsi 'la terra del rimorso', un paesaggio infestato dalle ombre dei vivi e dei morti, una soglia magica di visioni e abbandoni. Non si limita a 'restaurare' segni già codificati, nonostante un'evidente linea di continuità con le precedenti forme di *pathos*, ma propone una maniera nuova di mettere in scena i nodi dell'esistenza.

Per una coincidenza propizia, poco prima di assistere allo spettacolo visito – qualche metro più in là del Biondo – l'esposizione permanente di Palazzo Riso. Qui trovo una collezione di opere (*I protagonisti internazionali in Sicilia*) che mette in moto (per quelle strane epifanie dell'arte) una serie di prodigiose corrispondenze con la nuova direzione della scrittura scenica di Dante. La prima installazione a suggerirmi una delle possibili chiavi di lettura dello spettacolo è *Cappotti neri* di Christian Boltanski: una fila di piccole lampadine inchioda alla parete una giacca e una paio di pantaloni di scena, neri – come suggerisce il titolo. L'evanescenza, la transitorietà della vita e dell'arte è espressa attraverso la limpida evidenza del segno; l'abito è la traccia fantasmatica del corpo ormai assente, cancellato dal tempo. Allo stesso modo, nello spettacolo di Dante, i costumi sono un prezioso indizio identitario. Nel loro primo ingresso in scena tutti i personaggi indossano abiti scuri, salvo poi iniziare un frenetico rito di svestizioni che, oltre a stupire per un calcolato effetto metateatrale, rivelerà la precisa consistenza del loro stare al mondo: i vivi di lì alla fine indosseranno nuovamente i loro completi scuri, luttuosi, mentre i morti sfoggeranno i colori sgargianti delle loro 'divise'. Ad ogni modo, il contrasto delle tinte accende i ricordi, confonde i piani di realtà e memoria, guida lo spettatore dentro uno sfavillante sogno ad occhi aperti.

La seconda opera a guidarmi nei recessi della scrittura scenica di Dante è sempre di Boltanski e ha in comune con la prima l'espressione della precarietà dell'umano, nonché l'adozione di una formula retorica di chiara derivazione teatrale. *Théâtre d'ombres* è una sorta di camera chiara, di stanza della memoria sulle cui pareti si riflette il profilo di una maschera e di un teschio, immagini-segni di un destino di morte, che lascia poco spazio alla speranza. Eppure, nonostante il carattere perentorio delle figure, il chiarore della luce soffusa suggerisce a chi guarda un brivido di eternità, un attimo di assorta contemplazione. È la stessa impressione suscitata dalle architetture luminose de *Le sorelle Macaluso*: il palco è immerso nel buio, ma la linea della ribalta è un'oasi di luce, uno spazio di confine fra i vivi e i morti. La dialettica luce/ombra diviene pertanto una precisa marca retorica, l'indizio che tra la dannazione e il lutto può sempre farsi largo la pietà.



Ed è proprio la pietà, o forse la compassione, a scandire la cifra stilistica dell'ultima opera che scelgo come via d'accesso all'orizzonte drammaturgico di Emma Dante. Mohamed El Baz dispone dodici file di bottiglie su tre colonne, etichettandole con il nome di un artista e lasciando fuoriuscire dal collo un drappo nero. La parete su cui poggiano gli oggetti è istoriata da una spada rossa, avvolta da un fiore. L'installazione, a tecnica mista, è una sorta di memoriale, di iscrizione funeraria, che però reca in sé il segno della

vittoria: l'arte, infatti, se sa farsi memoria del gesto, se sa preservare i nomi dall'oblio, può vincere il giogo del destino, e per questo la composizione si intitola *Fuck the dead*. In un certo senso questa potrebbe essere la didascalia di tutto *Le sorelle Macaluso*, che in fondo vuole essere un denso corpo a corpo con la morte, una danza macabra elegiaca e nostalgica. Per di più il rigore geometrico della composizione è il medesimo con cui la regista scandisce i movimenti dei performer, stretti nella 'schiera' dell'esistenza, aggrovigliati in un vortice di parole, canti, pose e risate.

La cieca violenza degli spettacoli più celebrati (quel furore bestiale capace di scatenare le passioni più turpi) ha lasciato il posto a un lieve teatro di spettri, di matrice simbolista, in cui i corpi sembrano somigliare ai «burattini meravigliosi» di Diderot, designati nel suo *Paradosso* come modelli dell'attore ideale. A suggerire immediatamente questa lettura, a sipario ancora chiuso, ci pensano alcuni oggetti di scena, nella loro immobile eloquenza. Si tratta di quattro scudi lucenti, disposti nella linea di proscenio, e di quattro spade adagiate accanto a essi; sono relitti di epiche battaglie, di sontuosi duelli, feticci di antichi furori, di urla e 'vastasate'. Specchio di epoche buie ma valorose, rimangono a terra per l'intera durata dello spettacolo, a segnare la riga dell'azione e del ricordo, con l'unica eccezione in



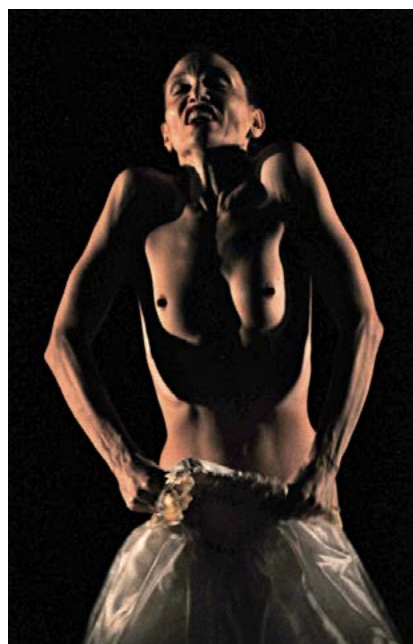
cui quattro personaggi li brandiscono con foga, mimando la passione guerresca e scanzonata dell'Opera dei pupi.



Siamo ancora alle prime battute, ma *Le sorelle Macaluso* appare da subito una sorta di «dramma per marionette», una partitura rarefatta, solo a tratti ravvivata dal recupero di una dizione gioiosa, eccitata, sovraccarica, mentre l'inclinazione gestuale degli attori sembra richiamare la lezione simbolista di Maeterlinck, l'auspicio per cui «l'essere umano sarà sostituito da un'ombra, un riflesso, una proiezione di

forme simboliche o da un essere funzionante come la vita anche se privo di vita». Le sorelle Macaluso altro non sono che spettri, larve, ombre di un universo familiare disfatto, scomposto, feroce, eppure poeticissimo, accorato e vibrante. Pur recuperando qualcosa della tempra sanguigna dei personaggi del passato, sono tutte creature d'aria, «uno stormo di uccelli sospesi tra la terra e il cielo» – come si legge nelle note di regia. La gravità dell'esistenza è un peso, una tara, da cui liberarsi semplicemente cambiando abito, indossando i grembiuli dell'infanzia, re-citando le voci di un tempo perduto. La drammaturgia è un coro festoso, un ricamo di suoni, una ressa di corpi: le sorelle parlano e si muovono all'unisono, finché non emergono le invidie, i piccoli soprusi, le allegre consuetudini. Non c'è spazio per l'azione, tutto si risolve in rapidi *tableaux*, necessari a ricomporre il cerchio dei legami. Il ricordo della prima gita al mare è il *turning point* dello spettacolo: quello che sembrava essere un istante di pura contemplazione si rivela improvvisamente il primo di una serie di scherzi fatali, capaci di rompere per sempre l'equilibrio tra i vivi per l'irruzione in scena dei morti. Una gara d'apnea si trasforma in tragedia, una delle sorelle muore e da lì il destino della famiglia Macaluso scivola via, verso un'ineluttabile catena di schianti.

È questione di fiato la vita, e anche il teatro, e ce lo dimostra la sorprendente performance delle attrici, segnata da un perfetto controllo delle emissioni di voce, dei gesti. La scena dell'annegamento è una danza di respiri e di mani, un disegno di linee e di pesi, la prova che il dolore può essere distillato. Le 'supermarionette' di Emma Dante vanno oltre lo strazio, ridono e cantano, ma soprattutto sanno vestire la morte, e ballare. Davvero struggente è il passo a due del padre e della madre, figure ambigue ma potenti dentro questo sconsuato orizzonte familiare. Il loro incontro si tinge di passione, di ritmo, i loro corpi sono un fascio di nervi e desiderio, e incantano. Altrettanto commovente è l'agonia di Davidù, aspirante calcia-





tore dal cuore fragile, capace di trascinarsi in scena come un burattino stanco, prima di esalare l'ultimo respiro.

Se ai vivi non resta che marciare a schiera, nel giorno dell'ennesimo funerale, a Maria, la sorella più grande, è affidato il ruolo-cerniera dello spettacolo: entrata in scena per prima, danzando, a lei tocca l'ultimo giro di valzer, che suggella – nel momento supremo – il desiderio di tutta la vita. Lei che fin da bambina sognava di prendere lezioni di ballo nella scuola di fronte casa (chiamata epigrammaticamente *Passi d'angelo*) riassume negli ultimi istanti prima del buio il senso di tutta l'opera, che tanto somiglia a un battito d'ali di riliana memoria:

Angelo e marionetta: allora finalmente c'è spettacolo.
Allora ecco s'aduna, quel che sempre,
esistendo disgiungiamo.
Allora, solo allora
dalle nostre stagioni si compone il cerchio
della piena evoluzione. Alto sopra di noi
recita, allora, l'Angelo.

Le sorelle Macaluso

Testo e regia: Emma Dante

Luci: Cristian Zucaro

Armature: Gaetano Lo Monaco Celano

Assistente alla regia: Daniela Gusmano

Foto e Grafica: Carmine Maringola

Con: Serena Barone (Lia), Elena Bogogni (Antonella), Sandro Maria Campagna (Padre), Italia Carroccio (Gina), Davide Celona (Davidù), Marcella Colaiani (Cetty), Alessandra Fazzino (Maria), Daniela Macaluso (Pinuccia), Stephane Taillander (Madre)

Produzione:

Teatro Stabile di Napoli

Théâtre National – Bruxelles

Festival d'Avignon

Folkteatern – Göteborg

In collaborazione con Atto unico Compagnia Sud Costa Occidentale

SIMONA SCATTINA

Ferdinando Bruni, Francesco Frongia, *Alice Underground*

*Il sole splendeva sul mare
con empito ardito e radioso,
compiva ogni sforzo per fare
brillare ogni singol maroso.
La cosa era stramba perché
era notte e suonavan le tre...*

Tratto dallo spettacolo
Alice Underground



Alice (Elena Russo Arman) tra Spazio (Ida Marinelli) e Tempo (Francesco Bruni), *Alice Underground*, Elfo Puccini, Milano. Foto di Luca Piva

Un viaggio meraviglioso e sorprendente, in uno spazio magicamente «sovrapposto», quello che dal 7 al 31 dicembre ha divertito gli spettatori del Teatro Elfo Puccini di Milano, e adesso torna in scena in questo inizio d'anno grazie a una tournée (fino al 29 gennaio) che ha già raccolto ampi consensi. Un'ora e mezza di puro piacere visivo, di sorpresa continua in cui il mondo disegnato da Ferdinando Bruni si anima grazie alla regia di Francesco Frongia e vede muoversi al suo interno una Alice di oggi, e forse di sempre (la bravissima Elena Russo Arman), e un trio formidabile

(composto dallo stesso Bruni e da Ida Marinelli e Matteo De Mojana), che si prodiga a impersonare con costumi elaborati ed estrosi travestimenti una folla di stralunate figure (24 in tutto).

Alice Underground – titolo che rispecchia quello della prima versione del capolavoro di Lewis Carroll e che indica anche il regno sotterraneo dell'inconscio, individuale e collettivo – allieta il pubblico per l'originalità della messa in scena, vicina al *cartoon* disneyano, e rivela uno spirito del tutto contemporaneo. Con questo spettacolo Bruni e Frongia, pensando ai cartoni animati e alle lanterne magiche, ovvero a tutto quello che può ricreare in teatro la magia del sogno, hanno raggiunto il culmine di un lungo percorso e di un interessante sodalizio (*La tempesta di Shakespeare*, *L'ignorante e il folle*, *L'ultima recita di Salomè*). Il primo ha fornito ben trecento raffinati acquerelli; il secondo li ha animati e proiettati, con l'uso della più moderna tecnologia, sulle tre pareti bianche che delimitano lo spazio scenico, munite di alcuni buchi e sportelli in modo che gli attori, sporgendosi, con la sola testa o con un arto, vengano catturati dalle immagini proiettate, divenendo giganteschi o piccolissimi. L'illusione è perfetta e lo spettacolo riesce a dar corpo alla 'moltezza' delle suggestioni del testo di Carroll, mettendo in scena la realtà insensata e sovvertita che Alice incontra nel suo sogno. L'idea dei due autori, pur dando un grande spazio al fantastico, è quella di sottolineare una certa contemporaneità, costruendo sopra i punti nodali della storia un'operetta rock. Se da una parte lo spettacolo (rinverdito con *nonsense* tutti

italici) attinge a personaggi e situazioni da entrambi i racconti di Carroll (*Alice nel paese delle meraviglie*, 1865 e *Attraverso lo specchio*, 1872), tanto da vedere in scena la protagonista sprofondare nella tana del coniglio, passare attraverso lo specchio, prendere il tè con la lepre marzolina e incontrare il gatto sornione e perfino 'giocare' con Spazio e Tempo (i personaggi inediti che, sognati da Alice, danno l'avvio alla storia, variazione di Dimmelo e Dam-melo, e che rappresentano il lato cattivo dell'infanzia), dall'altra questo mondo sotterraneo, *underground* appunto, è quello degli anni Sessanta, l'epoca dei movimenti culturali che portarono al rinnovamento letterario e musicale. «Chi semina suoni raccoglie senso», suggerisce la Duchessa rock (Marinelli) ed ecco allora le musiche dei Beatles, dei Roxy Music, dei Rolling Stones e dei Pink Floyd diventare tappeto sonoro degli indovinelli e delle filastrocche del testo (di De Mojana gli arrangiamenti delle canzoni eseguite dal vivo al piano o con la chitarra). A ben pensarci, canzoni come *Yellow Submarine* e *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band* sono anch'esse caratterizzate da un mondo surreale, popolato di personaggi che hanno a che fare con l'*Alice* di Bruni e Frongia.



La Regina Bianca (Ida Marinelli), *Alice Underground*, Elfo Puccini, Milano. Foto di Luca Piva

L'orizzonte fantastico, creato dai cartoni animati, dove volano fruscianti farfalle, numeri e bussole, pecore e frammenti di parole è il luogo in cui è possibile evocare fiabesche cucine, foreste improbabili dai tronchi a righe, insetti esotici e paesaggi saturi di teiere e tazzine che piovono come gocce. Ma lo spettacolo senza interpreti non potrebbe svolgersi. Gli attori si mescolano letteralmente ai cartoni, interagiscono, ne fanno parte. Alice sfugge alla oleografia della bimba che guarda estatica i fatti e le cose, è pestifera, greve, sempre in movimento: una bambina di sette anni e sei mesi («un'età piuttosto scomoda» dice Humpty Dumpty) dagli scuri capelli ricci, molto reattiva, capace con le sue scarpe da tennis di affrontare il mondo degli adulti e buttarsi a capofitto nel paese delle meraviglie. Alice deve fare fronte agli strani abitanti di questo paese: dalla Regina Bianca (veramente da favola) al Cappellaio Matto, dal Bruco (dall'accento napoletano) a Humpty Dumpty (che discute con Alice di come sia difficile far lavorare le parole a nostro servizio), dal Coniglio Bianco alla Lepre Marzolina, dal Gatto del Cheshire (che qui diventa sardonico in quanto 'sardo') alla Regina Rossa, fra tutti. È sorprendente quello che i tre bravissimi attori che affiancano la straordinaria Alice – Bruni, Marinelli e De Mojana – riescono a inventarsi dando corpo a personaggi diversi, mutando voce, gestualità, costumi e maschere (anch'esse disegnate a mano da Bruni).

Una *Alice*, quella di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia, psichedelica e visionaria, in grado di produrre un effetto vertiginoso sullo spettatore, letteralmente immerso in un mondo capovolto di sottile inquietudine e condotto in un viaggio misterioso.

E se il mondo è pieno di meraviglie che possono anche spaventare, la vera meraviglia per Alice è lo stupore di qualcun altro, lo sguardo di chi vuole entrare nel suo mondo e chiede come questo sia ("wonder" significa anche "chiedersi"). L'Unicorno Martin, che insieme ad Alice chiude lo spettacolo, ci fa comprendere come per stare al mondo bisogna



stringer patti:

Alice non poté impedire alle proprie labbra di incresparsi in un sorriso mentre cominciava:

«Lo sai che anch'io ho sempre creduto che gli Unicorni fossero dei mostri leggendari? È la prima volta che ne vedo uno in carne e ossa!».

«Be', ora che ci siamo visti» disse l'Unicorno «se tu crederai in me, io crederò in te. Affare fatto?».

«Sì, se vuoi» disse Alice.¹

Alice Underground
da Lewis Carroll

Scritto, diretto e illustrato da: Ferdinando Bruni e Francesco Frongia con Elena Russo Arman, Ida Marinelli, Ferdinando Bruni, Matteo De Mojana

Luci: Nando Frigerio

Suono e programmazione video: Giuseppe Marzoli

Direzione e arrangiamento delle canzoni: Matteo De Mojana

Produzione: Teatro dell'Elfo

¹ L. CARROL, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie. Attraverso lo Specchio*, trad. e note di M. d'Amico, illustrazioni di J. Tenniel, Milano, Mondadori, 1978, p. 216

BIAGIO SCUDERI

Romeo Castellucci, *The four seasons restaurant*

Romeo Castellucci e la Societas Raffaello Sanzio tornano sul palcoscenico del Romaeuropa Festival (*The art reacts* – XXVIII edizione) con la 'prima' nazionale di *The four seasons restaurant*, ultimo capitolo del ciclo *Il velo nero del pastore*, dichiaratamente ispirato all'omonima novella di Nathaniel Hawthorne. In *The Minister's Black Veil* il giovane pastore Hooper sconvolge l'equilibrio della piccola comunità di Milford presentandosi alla consueta funzione domenicale con il volto inspiegabilmente coperto da un velo nero, simbolo funesto che suscita dapprima curiosità, infine vero e proprio terrore. Un velo di opacità caratterizza anche lo spettacolo ideato da Castellucci (Leone d'oro alla carriera nell'ultima Biennale veneziana), che dopo il debutto nel luglio del 2012 al Festival di Avignone è stato ora proposto al pubblico capitolino come naturale e necessario compimento di un 'patto' tra due sguardi – quello dell'autore del testo e quello dello spettatore interprete – sottoscritto in occasione della messinscena del capitolo d'apertura del ciclo *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (REF 2010), cui ha fatto seguito *Il velo nero del pastore* (REF 2011).



Va riconosciuto anzitutto che lo sguardo di Castellucci non è, in questo caso, sempre trasparente e immediatamente decifrabile, ma necessita di uno sforzo ermeneutico volto a ricostruire le trame complesse (e non sempre risolte) di una scrittura drammaturgica che procede spesso per associazioni di matrice onirica, secondo un criterio percettivo e non narrativo.

Il titolo dello spettacolo riprende il nome di un ristorante che si trova sulla 54^a strada di New York, per il cui arredamento il pittore Mark Rothko realizzò nel 1958 alcune tele; solo in un secondo momento l'artista americano decise di ritirarle per sottrarle a un uso prettamente commerciale e decorativo. Il 'ristorante' inoltre assume per Castellucci chiare valenze simboliche, perché – come afferma lui stesso nelle note di sala – «allude alla fame, una fame che costituisce la radicale domanda dell'essere». Una domanda che viene messa in voce attraverso i versi di Hölderlin che appartengono alla tragedia incompiuta *La morte di Empedocle*, in cui il filosofo agrigentino si getta nell'Etna; per il regista non si tratterebbe però di un suicidio bensì di un totale ed estremo abbraccio con l'essere e con la natura, icasticamente rappresentate dal vuoto di un cratere.

Con la suggestiva citazione di un altro 'vuoto' inizia lo spettacolo: si spengono tutte le luci (comprese quelle di emergenza) e immersi in un buio totale in cui tutte le possibilità giacciono immobili, in attesa di presentarsi alla vista, gli spettatori possono udire

il rumore – o meglio – la ‘musica’ di un buco nero realmente esistente nell’universo, le cui coordinate scientifiche vengono segnalate, con acribia forse eccessiva, attraverso una proiezione in bianco e nero sul sipario ancora chiuso. Dopo un crescendo dinamico, la ‘voce’ del buco nero (impulsi luminosi convertiti in impulsi sonori da alcuni ingegneri della Nasa) si stabilizza su un *fortissimo* che destabilizza o, se vogliamo, disturba per alcuni



minuti l’uditorio, per poi crollare in un assoluto silenzio, propedeutico allo svelamento del palcoscenico; esso si presenta spoglio, chiuso da bianche pareti e connotato fundamentalmente da una spalliera da palestra. Comincia allora una struggente processione femminile: dieci ragazze entrano una per volta munite di forbici, e con marcata lentezza arrivano a tagliarsi la lingua, richiamando la dimensione rituale di un gesto ini-

ziatico e prospettando un’irrimediabile afasia. In tal modo si manifesta subito la cifra che sostanzia lo spettacolo e che lo lega alle vicende di Rothko e dell’*Empedocle* di Hölderlin: la perdita e la sottrazione come condizioni necessarie per una trasfigurazione, per una metamorfosi, per il raggiungimento di una verità più autentica; la perdita infatti genera un vuoto, condizione ineludibile perché ci sia il nuovo.

La recitazione dei versi poetici, a parti interscambiabili, si presenta stilizzata, innerata da un gesto artificioso e straniante che molto si approssima a un esercizio ginnico. La voce, strumento principe nell’espressione del sé, perde progressivamente volume, si ‘atrofizza’, alternandosi a una registrazione sonora volutamente in ritardo rispetto al playback. Il vero fulcro simbolico del testo spettacolare si manifesta però quando le interpreti mettono in figura la circostanza del parto, momento cruciale nella vita dell’uomo quando, vergine e innocente, per la prima volta si affaccia alla vita. Ed è questa verginità che Castellucci vuole raggiungere, forse con la consapevolezza che – come sostiene Enzo Bianchi – essa è più una condizione di arrivo che un dato di partenza. Di sicuro si prospetta un faticoso viaggio verso l’origine che consegna, a chi lo compie, una sostanziale solitudine.

Le ragazze ri-nate si spogliano a vicenda per poi raggiungere, una per volta, lo spazio dietro le quinte; di loro rimarrà solo una crisalide, gli abiti *hamish* accuratamente disposti in un cerchio che diventa eco di un’immagine ormai compiutamente negata: non vedremo più un corpo ma sentiremo solo una voce.

Nel finale, Castellucci, si affida ancora una volta all’effetto spettacolare e alla sollecitazione plurisensoriale: se in precedenza lampi luminosi e assordanti scariche sonore avevano dato forma e colore al palcoscenico, adesso un vortice di materia, una sorta di vorace buco nero simbolo del caos primordiale riempie il proscenio; solo dopo alcuni minuti si rivela alle sue spalle un fondale con la maschera gigante di una donna che ci nega emblematicamente il suo sguardo, e verso cui le vergini fanciulle, rientrate in scena, si accostano devote.

Quello che abbiamo visto è «la scia luminosa dell’oggetto che prende congedo dal nostro sguardo», la *mise en abyme* dell’immagine nel ventre del teatro; un teatro che, riprendendo il magistero di Testori, è anzitutto ferita, nel caso di Castellucci provocatoria



iconoclastia, fuga da un'immagine che ha perso la sua identità.

Regia, Scene e Costumi: Romeo Castellucci;

Musiche: Scott Gibbons;

Interpreti: Chiara Causa, Silvia Costa, Laura Dondoli, Irene Petris.

ANTONIA STICHNOTH

Katie Mitchell, *Reise durch die Nacht*

© 2012 Stephen Cummins/07509786305

Since 2009, English theatre director Katie Mitchell has worked in Germany regularly, contributing a production to every season of Cologne's municipal theatre, *Schauspiel Köln*, throughout Karin Beier's time as its director. Mitchell's work at this theatre has been highly acclaimed by both public and critics; two of her productions were honoured by an invitation to the *Theatertreffen*, the federal republic's annual meeting for the best productions in German theatre. *Reise durch die Nacht* (Night Train), one of these productions, premièred on 13 October 2012 as her last in Cologne. It is based on the novel of the same title, written by the Austrian author Friederike Mayröcker and published in 1984.

Mitchell's production shows the female protagonist's ride on a night train from Paris to Vienna. She takes the train with her husband to attend her father's funeral. Throughout the journey, she is haunted by fragmentary memories of a traumatic incident in her early childhood. In the course of this sleepless night that

the middle-aged woman spends wandering around the train, struggling with tinnitus and starting an affair with the young sleeping car attendant, her memories become clearer. Finally, when her husband and the attendant meet in a dramatic confrontation, she is able to reconstruct the repressed memory of an evening in her childhood when her father violently hit her mother. She decides to leave the train on her own.

In order to adapt Mayröcker's stream of consciousness-like novel (that remains comparatively vague about the precise incidents on the train ride), Mitchell makes use of the multimedia technique she has become famous for and stages *Reise durch die Nacht* as a live video performance. In this technique, which has been used by Mitchell in several productions, the performers produce a live video on stage that can simultaneously be seen on a screen above the stage. To do so, cameras are operated on stage by the performers. While some actors play the action – in this case either scenes on the train or memories – others operate the cameras or produce light effects. By switching from one camera to the other for the projection, different shots can be 'cut' together, resulting in a representation of the train ride, interrupted by 'flashbacks' of childhood memories. The images are accompanied by prerecorded sounds and music that are added live, as well as a voi-

ce-over representing the protagonist's thoughts which is read from Mayröcker's text by an actress in a sound booth on stage.

The live video produced resembles, in effect, a feature film for cinema, consisting of several hundred shots, combining a multitude of camera perspectives and positions and an elaborate soundtrack. Still, the busy and tightly scheduled process of its production is just as present: The performers rush around the stage, often changing quickly between acting before the camera, speaking in the sound booth, filming, rearranging props and positioning lights. Apart from the scenery – a real-size model of a night train including realistically refurbished compartments as well as rooms for technical equipment and for staging the memories – there are also cameras, cables, lamps and screens for projections of passing landscape visible to the audience. What would be in focus in a classical production – actors acting out a scene – often remains hidden in the stage set or covered by the production team around it. Like this, the scene serves as a stage for the actors as well as the process of producing the film itself. Given the plenitude of things taking place at the same time, every spectator has to decide individually what part of the action on stage he or she wants to follow: the acting of the scenes before the camera, the production of special effects, one performer's way from one task to the next, or the film on the screen.

Being an intern at *Schauspiel Köln* when the final rehearsals of *Reise durch die Nacht* took place, I had the opportunity to watch this Mitchell production come alive piece by piece. The rehearsals that I attended in the course of three weeks consisted mostly of the routine of going through short sequences of the performance repetitively. Positions and movements of actors, cameras and lights were determined on the way and memorised by the performers with the help of personal notebooks. The disciplined repetitions striving for perfect timing and precision as well as the practice of allowing the performers to 'dance through' their parts of the choreography individually before a run-through with the entire ensemble were reminiscent of the work in a ballet studio. Even more striking about the rehearsals was the importance of technical matters. Behind the scenes, the director and actors worked closely on the character development. Even after many tiresome repetitions of the same sequences, the actors were strikingly expressive – particularly Julia Wieninger's performance as the protagonist. Still, the acting often seemed to play second fiddle to issues of how to place cables or cameras. Phrases like «we have to get these shots right» were the most frequently heard during those weeks, leaving one with the impression that this play was going to be first and foremost about playing for the consistent flow of camera shots, rather than for the accurate character development.

Consequently, the question arises why the spectators are required to take a detour via mediatised images in order to get closer to the very intimate emotions displayed – particularly as they are indeed able to look directly at the face of the actress. To some degree, these thoughts mirror the observations on the relation between actors and audience in cinema that Walter Benjamin has previously made in his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Actors playing for an apparatus instead of an audience thereby lose their presence 'here and now' – at first sight, this is exactly what the actors in Mitchell's performance appear to do. But unlike the medium film that Benjamin analyses, Mitchell's production does not bind the spectator's view to the perspective of the camera only. Being able to see how the images on the screen are produced, he or she is no longer just confronted with a performance given by an actress, but with the process of an actress performing. The audience is aware of the fact that the emotions on stage are produced. When Julia Wieninger bursts into tears at precisely the same moment as another actor produces the effect of flashing lights across her face, she succeeds in doing it in an



impressively convincing way, despite the performance's rational setup. Naturally it is also the severe life crisis of the protagonist that is touching. But the greatest achievement of this performance is the way in which all its elements, its emotional depth as well as its technical complexity, are shaped live. According to Benjamin, the actors in Mitchell's performance are presenting themselves to an apparatus. But in doing so, they are presenting this work to an audience – and thereby get back in touch with it. As already mentioned, the quality of this work was approved of by the jury of the *Theatertreffen*. The audience of the performance of *Reise durch die Nacht* I saw after its première received it well, too.